

GRIECHISCHE KUNSTMYTHOLOGIE

VON

J. OVERBECK.

BESONDERER THEIL.

ERSTER BAND.

ERSTES BUCH:

ZEUS.

MIT 14 LITHOGRAPHIRTEN TAFELN UND 17 HOLZSCHNITTEN.

LEIPZIG,

VERLAG VON WILHELM ENGELMANN.

1871.

Als Weihnachtsgeschenk

Hochachtungsvoll zugeeignet

vom Verleger.

GRIECHISCHE
KUNSTMYTHOLOGIE

VON

J. OVERBECK.

ZWEITER BAND.

LEIPZIG,
VERLAG VON WILHELM ENGELMANN
1871.

GRIECHISCHE

KUNSTMYTHOLOGIE

VON

J. OVERBECK.

BESONDERER THEIL.

ERSTER BAND.

ERSTES BUCH: ZEUS.

MIT VIERZEHN LITHOGRAPHIRTEN TAFELN UND SIEBENZEHN HOLZSCHNITTEN.

LEIPZIG,

VERLAG VON WILHELM ENGELMANN.

1871.

MEINEM FREUNDE

HERMANN HETTNER

ZUGEEIGNET.



VORWORT.

Neben den kunstgeschichtlichen Studien, welche ja in unserer Zeit mit ganz besonderem Eifer von Vielen betrieben werden, erfreuen sich auch die kunstmythologischen einer großen Theilnahme und zahlreiche denselben gewidmete Monographien, hauptsächlich in Zeit- und Gesellschaftsschriften erscheinen jährlich und vermehren das zu verarbeitende Material in einer Weise, daß man vor dem Umfange dieser Litteratur fast erschrecken möchte. Dagegen ist es geraume Zeit her, seitdem das jüngste Werk erschienen ist (Müllers Handbuch in 3. Aufl. 1848), welches den gesammten Stoff zusammenzufassen und selbst nur in der Form eines Repertoriums darzubieten strebte, während eine Gesammtbearbeitung nach den in unserer neuern Vergangenheit gewonnenen und vertieften kunsthistorischen Einsichten und der gesteigerten exegetischen Methode uns gänzlich fehlt. Seit vielen Jahren aber schien mir eine solche ein Bedürfniß unserer Wissenschaft zu sein und deswegen habe ich seit mehr als anderthalb Jahrzehnten alle Zeit, welche mir meine amtliche und anderweite, nicht immer ganz frei gewählte litterarische Thätigkeit ließ, mit besonderer Vorliebe auf die Vorarbeiten einer solchen zusammenfassenden Kunstmythologie verwendet, mit deren Herausgabe ich Vielen, wenn auch gewiß nicht Jedem, einen Gefallen zu erweisen hoffe. Jetzt aber, wo ich dabei angekommen bin, den ersten Band dieses Werkes erscheinen zu lassen, das wohl den Rest meines Lebens in Anspruch nehmen wird, fühle ich nur zu tief die Wahrheit der Worte: »neminem in his studiis aliquantum versatum q u a m H e r c u l e u m l a b o r e m suscipiat qui hoc opus aggreditur fugiet«, welche ein jüngerer Fachgenosse, Hugo Blümner in der Einleitung seiner kleinen Monographie »De Vulcani in veteribus artium monumentis figura« ausgesprochen hat. Und in der That kann von der Wahrheit dieser Worte Niemand tiefer durchdrungen sein, als derjenige, welcher, wie ich, bei der Ausführung einer solchen Aufgabe nicht allein mit deren natürlichen inneren Schwierigkeiten, sondern daneben mit äußeren Hindernissen zu kämpfen hat, welche zu besiegen er sich außer Stande sieht und vor denen er seine Kraft erlahmen fühlt. Es braucht wohl kaum gesagt zu werden, daß diese äußeren Hindernisse in der Beschränktheit und Mangelhaftigkeit des Apparats liegen, mit welchem ich habe arbeiten müssen. Fern von den großen Sammlungen antiker Kunstwerke lebend, mußte ich die wiederholte und zumal eine kurz vor ihrer Besprechung erneute Autopsie der Monu-

mente durch Notizen zu ersetzen suchen, wie sie ein auf verschiedenen Reisen mit Rücksicht auf dies Werk geführtes Tagebuch darzubieten vermag; auch Abgüsse und Photographien unedirter Darstellungen standen immer nur in beschränkter Anzahl zur Verfügung. So konnte ich von Abdrücken geschnittener Steine nur Lipperts Daktyliothek, die Stosch'sche Sammlung nebst dem Supplemente der katalogisirten Gemmen in Berlin, vier Centurien der Impronte gemmarie des Instituts, eine kleine Anzahl der in Raspes Catalogue of gems verzeichneten und die ersten 195 Abdrücke der großen Cades'schen Abdrucksammlung (in meinem Exemplar bezeichnet 1ª Classe: Divinità maggiori, A. Giove) benutzen, zu welchen letzteren es mir jedoch nicht einmal gelungen ist, mir einen Katalog zu verschaffen, so daß ich gezwungen war, meistens nur nach den Nummern der Abgüsse zu citiren, wo ich sie nicht von Anderen angeführt fand. Dem gegenüber vergleiche man, was ein in Berlin Arbeitender unter Händen hat oder was z. B. ein Stephani citiren kann!

Wie aber ferner die meisten Abbildungen, namentlich die landläufigen, beschaffen sind und wie sicher man sich auf sie stützen kann, das braucht nicht ausgeführt zu werden; hätte ich sie nur alle gehabt! Allein unsere Bibliothek, mit so großem und dankenswerthem Eifer besonders in der neuern Zeit an der Ausfüllung ihrer zahlreichen Lücken gearbeitet wird, bietet immer noch, namentlich grade für Studien, wie die hier in Rede stehenden ein sehr mangelhaftes Werkzeug und eine ganze Reihe zum Theil der wichtigsten Bücher — ich mag sie gar nicht nennen — deren Benutzung sich für glücklicher situirte Fachgenossen ganz von selbst versteht, sind mir unzugänglich geblieben. Denn die Verschreibung des Fehlenden von fremden Orten her — um von der eigenen Anschaffung ganz zu schweigen — ist einmal eine weitläufige und aufhältliche Operation und sodann eine solche, die, oft wiederholt, die Mittel übersteigt, welche Unsereinem zu Gebote stehn.

Schon aus diesen Gründen mußte ich auf eine erschöpfende Sammlung des Denkmälervorraths verzichten und wie Vieles von unedirten Monumenten mir unbekannt geblieben sein mag, wie manches Weitere, das in den Erwähnungen Anderer vielleicht irrig bezeichnet ist, bei eigener Kenntniß hätte in den Kreis der hier zusammengestellten Monumente gezogen werden können, dies vermag ich natürlich nicht anzugeben. Doch möchte ich bei dieser Gelegenheit mich gegen eine falsche Anwendung des argumentum a silentio, wie sie mir in einer Anzeige eines meiner früheren Bücher vor nicht langer Zeit begegnet ist, verwahren: nicht Weniges, das in diesem Werke nicht erwähnt ist, namentlich aber manche veraltete und längst widerlegte, manche von der meinigen abweichende oder ihr entgegenstehende Ansicht ist mir vollkommen wohl bekannt gewesen, aber, soweit es sich nicht um eine allgemein angenommene oder mit besonderem Gewicht auftretende Erklärung handelt, mit guter Überlegung allermeist unerwähnt geblieben, einmal um den ohnehin und bei aller, auf vieles Beiwerk verzichtenden Knappheit, mit welcher der Text abgefaßt ist, bedeutenden Umfang des Buches nicht unnöthigerweise anzuschwellen und sodann, weil mit den zunehmenden Jahren die Lust an der Polemik abnimmt, in der man sich in der Jugend die Sporen verdienen zu müssen glaubt. Ebenso habe ich in Beziehung auf die Anführung der Litteratur an dem Grundsatze Lessings

festgehalten, daß, wo man mit einem Citat auskommt, man nicht zehn geben soll.

Wenn nun aber angesichts meiner Klagen über die Unzulänglichkeit meines Handwerkszeugs und des offenen Eingeständnisses, daß ich eine Reihe von äußeren Hindernissen, welche der Vollständigkeit meiner Arbeit entgegenstanden, nicht zu überwinden vermocht habe, Jemand fragen sollte, ob ich unter diesen Umständen nicht besser gethan hätte, dies Buch ungeschrieben zu lassen und mich an bescheidenere Aufgaben zu halten, dem kann ich natürlich nicht antworten, das mögen Andere besorgen. Ich selbst kann nur die Hoffnung aussprechen, daß sachverständige Beurteiler anerkennen werden, mein Buch bezeichne gegenüber dem, was wir auf dem Gebiete dieser Litteratur besitzen, einen Fortschritt — einen wie großen oder wie kleinen muß ich anheimgeben —, es sei nach richtiger Methode gearbeitet und bilde eine solide Grundlage für in die Breite wie in die Tiefe fortschreitende Studien und ein wohlgeordnetes Fachwerk, in welches mir unbekannt gebliebene oder neu zu Tage kommende Monumente passend eingefügt werden können, endlich, es werde keines von den Werken sein, welche verwandten besseren den Weg verlegen und den Markt verderben. Wenigstens ist mir von keinem ähnlichen Unternehmen eines Andern, vor dem ich hätte zurücktreten müssen, Kunde geworden.

Wenn aber meine Hoffnung mich nicht täuscht, so darf ich wohl auch die weitere hegen und aussprechen, daß befreundete Fachgenossen, in der Erkenntniß, es handele sich hier nicht um meine Person, sondern um die Sache, um die Herstellung einer nach Möglichkeit vollkommenen Arbeit, mir ihre fernere Hilfe und Mitwirkung nicht versagen werden, wie ich mich deren bereits jetzt in reichlichem Maße zu erfreuen hatte. Mit dem lebhaftesten Danke bin ich für die Zusendung von Nachrichten und Auskunft, von Zeichnungen, Photographien, Abdrücken, für Beirath und Beistand mancher Art den Herren O. Benndorf in Zürich, H. Brunn in München, E. Curtius, J. Friedlaender, H. Heydemann, E. Hübner in Berlin, W. Fröhner in Paris, A. Michaelis in Tübingen, Ch. Newton in London, L. Pigorini in Parma, F. Pulszky in Pest, Freiherrn von Sacken in Wien, L. Stephani in Petersburg, F. Wieseler in Göttingen verbunden. Möchten doch namentlich diejenigen Alle, welche im Besitz unedirter Monumente oder in der Lage sind, Photographien, Zeichnungen, Abdrücke von denselben zu verschaffen, mir davon Mittheilung machen, damit es gelingen möge, die folgenden Theile dieses Werkes immer reicher und vollständiger auszustatten; sie werden sich dadurch nicht blos meinen, sondern unzweifelhaft auch anderer Fachgenossen und aller derer freundlichen Dank verdienen, welche dieses Buch benutzen.

Der Druck dieses Bandes hat, verlangsamt durch den Krieg, mehr als ein ganzes Jahr in Anspruch genommen; möge damit und mit der im Laufe der Arbeit wachsenden Erfahrung die eine und die andere Ungleichmäßigkeit der Behandlung, namentlich in dem Verhältniß der Anmerkungen und Excurse zum Texte mit seinen Noten entschuldigt werden.

Der folgende Band, für welchen schon große Theile des Manuscripts vorliegen, soll Buch 2, 3, 4: Hera, Poseidon und Demeter umfassen; ich hoffe,

denselben in nicht viel mehr als Jahresfrist ausgeben zu können, obgleich ich nicht alle Umstände zu berechnen und zu beherrschen vermag, von denen, namentlich in Beziehung auf die Abbildungen, sein Erscheinen abhangt. Eben so wenig kann schon jetzt angegeben werden, in wie rascher Folge die ferneren Bände vollendet werden können; der erste des ganzen Werkes, die theoretische, methodische und litterarhistorische Einleitung und den allgemeinen Theil enthaltend, muß, obgleich in großen Stücken bereits geschrieben und in einzelnen Capiteln gedruckt (s. Berichte über die Verhandlungen der Philologenversammlung in Augsburg 1862 S. 78 ff. und Berichte der k. sächs. Ges. d. Wissenschaften von 1864 S. 121 ff., S. 239 ff.), bis zum Abschlusse des gesammten besondern Theiles aufgehoben werden, um aus diesem selbst die Belege und Beispiele geben zu können und damit der Unzuträglichkeit auszuweichen, ein und dasselbe Monument oder eine und dieselbe Reihe von Monumenten dort wie hier, im allgemeinen wie im besondern Theil ausführlich erörtern zu müssen.

Was die Ausstattung anlangt konnten diesem Buche in Abbildung außer den in den Text gedruckten Illustrationen, welche nur dies sein und schnellere Verständigung z. B. über die Classen der Zeusstatuen bewirken sollen, einzig die Monumente geringern Umfanges, Münzen, Gemmen, Kleinbronzen u. dergl. beigegeben werden (nur die Statue Fig. 19 macht aus einem besondern Grund eine Ausnahme), wenn die ungenügende Wiedergabe großer und schöner Monumente in kleinen Umrißzeichnungen, deren wir schon mehr als genug haben, vermieden und zugleich der unschätzbare Vortheil einer eine Übersicht bietenden und das Vergleichen erleichternden Zusammenstellung gewahrt bleiben sollte. Die diesem Buche beigegebenen Abbildungen sind mit ganz wenigen Ausnahmen nach den Originalen oder nach deren Abgüssen oder Abdrücken neu gezeichnet, die wenigen anderen Werken entlehnten aus den besten Quellen geschöpft. Die größeren Monumente, namentlich Büsten, Statuen, Reliefe, Vasenbilder, Wandgemälde u. dergl. m. soll der große »Atlas der Kunstmythologie« umfassen, von dem zwei Probetafeln ausgegeben sind und der, wenn sich das Unternehmen überhaupt als finanziell möglich erweist, parallel mit dem Buche fortgesetzt werden soll. Über die für die Herausgabe dieses Atlas aufgestellten Grundsätze ist das Nöthige in einem eigenen Prospecte zu demselben gesagt worden. Im Texte des Buches konnte derselbe noch nicht angeführt werden, weil erst zwei Tafeln fertig vorliegen und weil der Fortgang des Unternehmens zu der Zeit, als der Text verfaßt wurde, noch ganz im Ungewissen lag.

Leipzig im Mai 1871.

INHALTSVERZEICHNISS.

VERZEICHNISS DER ABBILDUNGEN.

ERSTES BUCH.

Zeus.

Κύδιστ' ἀθανάτων, πολυώνυμε, παγκρατὲς αἰεί
Χαῖρε Ζεῦ.

Kleanthes.



ERSTE ABTHEILUNG.

Historische Übersicht der künstlerischen Entwickelung der Gestalt des Zeus.

ERSTES CAPITEL.

Die Entwickelung der Gestalt des Zeus vor Phidias.

> ... καὶ ὅσα μὲν λιθοξόων ἔργα καὶ γραφέων ἀρχαιότερα τῆς ἐμῆς (Φειδίου) τέχνης σύμφωνα ἦσαν, πλὴν ὅσον κατὰ τὴν ἀκρίβειαν τῆς ποιήσεως, ἐῶ λέγειν· δόξας δὲ ὑμετέρας κατέλαβον ... καὶ δημιουργοὺς ἄλλους περὶ τὰ θεῖα πρεσβυτέρους.
>
> Dio Chrysost. Olymp.

Anikonische Agalmata.

Tempellos und bildlos war, der erhabenen und universellen Auffassung des höchsten Himmelsgottes gemäß, der Cultus des Zeus in den ältesten Zeiten und, wie es scheint, länger, als derjenige anderer Götter; auf Bergesgipfeln, an Altären aus Felsblöcken erbaut, aus Erde aufgeworfen, verehrte man den Gott des Himmels, dessen unendliches Blau sich über den Häuptern der Andächtigen wölbte, und dem man hier auf den freien Höhen sich näher fühlte, als drunten im beschränkenden Thale[1]; oder im Rauschen heiliger Bäume erkannte man seines Odems lebendiges und belebendes Wehen, wie in Dodona. Daß man aber die Berggipfel, Olymp und Ida, in Griechenland als ἀγάλματα selbst des Zeus betrachtet habe, ist der unbestimmten und ganz vereinzelt stehenden Notiz des Maximus Tyrius[a]) schwer zu glauben[2]), obgleich barbarische Culte der Art allerdings bekannt sind. Im Allgemeinen spricht Dio Chrysostomus[b]) davon, daß die Barbaren Berge Götter nennen, insbesondere sagt von dem Argaeosberge in Kappadokien der eben genannte Maximus Tyrius[c]), den Kappadokern sei er Gott und Eidschwur und Bild gewesen, und bekannt ist, daß in einer Reihe von Kaisermünzen, welche in dem kappadokischen Caesarea geprägt sind, der Argaeosberg oder sein Gipfel in wechselnder Gestalt abgebildet ist[3]). Ähnliches gilt von dem Zeus Kasios Seleukias in Pierien, welcher, mit dem Gebirge am Orontes

---

a) Maxim. Tyr. Dissert. 8. 1. p. 129 Reiske. ἐπεφήμισαν δὲ καὶ Διὶ ἀγάλματα οἱ πρῶτοι ἄνθρωποι κορυφὰς ὀρῶν, Ὄλυμπον καὶ Ἴδην καὶ εἴ τι ἄλλο ὄρος πλησιάζει τῷ οὐρανῷ.

b) Dio Chrysost. Orat. XII 61 p. 244 ed. Emper. ὥστε καὶ πολλοὶ τῶν βαρβάρων πενίᾳ τε καὶ ἀπορίᾳ τέχνης ὄρη θεοὺς ἐπονομάζουσι καὶ δένδρα ἀγρὰ καὶ ἀσήμους λίθους.

c) Maxim. Tyr. Dissert. 8. 8. p. 111 Reiske: ὄρος Καππαδόκαις καὶ θεὸς καὶ ὅρκος καὶ ἄγαλμα.

nahe der genannten Stadt gleichnamig, in Kaisermünzen verschiedener asiatischer Städte von Trajan abwärts in ebenfalls wechselnder Gestalt mit der Beischrift ZEVC KACIOC erscheint [4]. Der Name eines Zeus Kasios kehrt wieder erstens in **Kerkyra**, wo in der Stadt Kassiope an der Nordostküste nicht allein Plinius [a]) und Sueton [b]) ein templum Jovis Cassii (so) kennen, sondern woher auch Münzen mit der Inschrift Ζεὺς Κάσιος (so) stammen [c]), und zweitens in **Pelusion** nach dem Zeugniß des Achilles Tatius [d]). Ob ein innerer Zusammenhang zwischen diesen Cultstätten vorhanden gewesen sei und welcher, mag dahinstehn. Nichts aber berechtigt zu der Annahme, daß der Zeus Kasios, der in Pelusion in Jünglingsgestalt gebildet war und in den Münzstempeln Kerkyras in rein menschlicher Gestalt im zweisäuligen Tempel sitzend erscheint, auch in Griechenland jemals in der Gestalt eines rohen Steines, Felsens oder Berggipfels verehrt worden sei, in welcher ihn die Münzen von Seleukia und den anderen asiatischen Städten zeigen.

Auch auf dem Gebiete des Baumcultus liegen nur ganz vereinzelte Thatsachen vor, welche für eine Auffassung des dem Gotte geheiligten Baumes als seines ἕδος Zeugniß ablegen [5]). Hierher kann man den rhodischen Beinamen des Zeus Ἔνδενδρος [e]) rechnen, sowie die Bezeichnung des dodonaeischen Zeus als Ζεὺς φηγός bei Euphorion [f]) anstatt des von anderen Schriftstellern gebrauchten φηγωναῖος, mit dem es auch übereinstimmt, wenn Silius Italicus (VI. 691) von der dodonaeischen Eiche sagt:

Arbor numen habet coliturque tepentibus aris [6]).

Im Übrigen können dem Zeus heilige Bäume nur als die Analoga seiner Tempel, als seine Cultstätten, nicht als seine ἀγάλματα oder ἕδη gelten.

Dasselbe gilt von jenen rohen Steinen, von welchen Pausanias [g]) sagt, daß sie in ältester Zeit anstatt der Götterbilder Cultus genossen haben. Für Zeus liegt hier, streng genommen, kein vollkommen sicheres Beispiel auf griechischem Boden vor. Denn, wenngleich Pausanias [h]) von einem rohen Steine in der Gegend von Gythion in Lakonike, auf welchem stehend Orestes vom Wahnsinn geheilt worden sein sollte, angiebt, er heiße Ζεὺς Καππώτας, worin gegeben ist, daß er als ein ἕδος des Zeus

---

a) Plin. N. H. IV. 52 Ex adverso Thesprotiae . . . Corcyra liberae civitatis et oppido Cassiope temploque Cassii Jovis cet.

b) Suet. Nero 22. Nec profectione dilata, ut primum Cassiopen traiecit, statim ad aram Jovis Cassii cantare auspicatus est.

c) S. Eckhel. Doct. Num. Vet. II. p. 179 f., Mionnet II. 73. No. 52—59., Rasche, Lex. Num. I. II. 428 u. 907., VI. I. 1257.

d) Achill. Tat. de Clitoph. et Leucipp. amorib. III. 6 (Erotici scriptores ed. Hirschig p. 59): ἔστι δ᾽ ἐν Πηλουσίῳ Διὸς ἱερὸν ἄγαλμα Κασίου· τὸ δ᾽ ἄγαλμα νεανίσκος Ἀπόλλωνι μᾶλλον ἐοικώς· οὕτω γὰρ ἡλικίας εἶχε· προβέβληται δὲ τὴν χεῖρα καὶ ἔχει ῥοιὰν ἐπ᾽ αὐτῇ· τῆς δὲ ῥοιᾶς ὁ λόγος μυστικός.

e) Hesych. v. Ἔνδενδρος. Anders, wenn auch nicht geradezu widersprechend fasst den Namen Welcker, Griech. Götterl. II. S. 196: »er treibt in den Bäumen«.

f) Bei Steph. Byzant. v. Δωδώνη p. 110. l. 25 ed. Westerm. καὶ τὴν αἰτιατικὴν φησιν Εὐφορίων Δωδῶνα ἐν Ἀνίῳ·

ἵκομεν ἐς Δωδῶνα Διὸς φηγοῖο προφῆτιν.

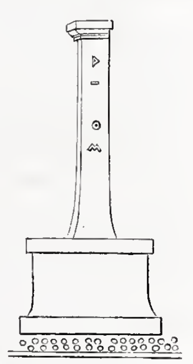
g) Pausan. VII. 22. 4: τὰ δὲ ἐπὶ παλαιότερα καὶ τοῖς πᾶσιν Ἕλλησι τιμὰς θεῶν ἀντὶ ἀγαλμάτων εἶχον ἀργοὶ λίθοι.

h) Pausan. III. 22. 1. Γυθίου δὲ τρεῖς μάλιστα ἀπέχει σταδίους ἀργὸς λίθος· Ὀρέστην λέγουσι καθεσθέντα ἐπ᾽ αὐτοῦ παύσασθαι τῆς μανίας· διὰ τοῦτο ὁ λίθος ὠνομάσθη Ζεὺς Καππώτας [i. e. καταπαύτης] κατὰ γλῶσσαν τὴν Δωρίδα.

galt, so wird uns doch von einem Cultus dieses Steines nicht berichtet, welcher freilich in der Spätzeit unserer Quelle erloschen sein konnte. Und wenn andererseits von einem bei Delphi liegenden, mehrfach[a]) erwähnten Steine, angeblich demjenigen, welchen Kronos anstatt des Zeuskindes verschlungen und dann nach bekannter Sage wieder ausgespien haben sollte, allerdings berichtet wird, daß er täglich mit Öl begossen, an Festtagen mit weißen Wollenbinden ausgestattet werde, wonach nicht in Abrede zu stellen ist, daß er Cultus empfangen habe, so kann er doch als ein altes ἄγαλμα des Zeus nur vermuthungsweise angesprochen werden[7]). Ein dritter Stein aber auf dem Wege von Troezen nach Hermione, von welchem ebenfalls Pausanias[b]) berichtet, war nicht, wie es Gerhard, Griech. Mythol. I. § 202. Anm. 5. darstellt, ein Ζεὺς Σθένιος, sondern hieß nach dem klaren Wortlaut unserer Quelle in älterer Zeit ein »Altar des Zeus Sthenios«[8]), in jüngerer, und zwar auf Anlaß dessen, daß eben unter diesem Steine Theseus die Erkennungszeichen des Aegeus hervorgeholt hatte, »Stein des Theseus«, eine Umnamung, welche ohne Zweifel unmöglich gewesen wäre, wenn dieser Stein jemals als ein ἄγαλμα des Zeus gegolten hätte.

Für Rom und Italien dürfen als Beispiele der Verehrung des höchsten Gottes im rohen Steine der Jupiter lapis im Tempel des Jupiter Feretrius und der Stein des freilich erst später mit dem Ζεὺς ὅριος der Griechen gradezu identificirten Terminus genannt werden[9]).

Wenden wir uns von den rohen zu den bearbeiteten, aber noch nicht ikonisch gestalteten Agalmaten, so begegnen wir in der Hauptsache abermals derselben Erscheinung. Von litterarisch überlieferten Agalmaten dieser Art ist außer den an einem andern Orte[c]) näher besprochenen Tropaen, welche bald als βρέτη, bald als ἕδη Διός genannt werden und auch abbildlich nachweisbar sind, hier nur jene Pyramide des Zeus Meilichios[10]) in Sikyon neben der Artemis Patroa in Säulenform bei Pausanias[d]) anzuführen. Daneben könnte man allenfalls noch das omphalosförmige Symbol des Zeus Ammon[11]) in dem Heiligthume des Gottes in der libyschen Oase[e]) zählen, welches aber doch nur in sofern hieher gehört, als sich der hier in Rede stehende Cultus als griechisch erweisen läßt. Bildlich erscheint Zeus neben Hera in Obeliskenform auf Münzen von Keos[f]) und außerdem wird ein stelenförmiges Zeusagalma (Fig. 1.) in der von Ritschl publi-


Fig. 1. Stelenförmiges Zeusagalma.

a) Pausan. X. 24. 6, Tzetz. ad Lycophr. Alex. vs. 400, Hesych. v. βαίτυλος, Priscian. p. 647 (ed. Putsch).

b) Paus. II. 32. 7: Ἰοῦσι δὲ τὴν διὰ τῶν ὀρῶν ἐς Ἑρμιόνην . . . . καὶ πέτρα Θησέως ὀνομαζομένη, μεταβαλοῦσα καὶ αὐτὴ τὸ ὄνομα ἀνελομένου Θησέως ὑπ' αὐτῇ κρηπῖδας τὰς Αἰγέως καὶ ξίφος· πρότερον δὲ βωμὸς ἐκαλεῖτο Σθενίου Διός. II. 34. 6: ἔστι δὲ ὁδὸς ἐς Ἑρμιόνην ἐκ Τροιζῆνος κατὰ τὴν πέτραν, ἣ πρότερον μὲν ἐκαλεῖτο Σθενίου Διὸς βωμὸς, μετὰ δὲ Θησέα ἀνελόμενον τὰ γνωρίσματα ὀνομάζουσιν οἱ νῦν Θησέως αὐτήν.

c) In den Berichten der königl. sächs. Ges. der Wissenschaften v. 1864. S. 133 f.

d) Pausan. II. 9. 6. Μετὰ δὲ τὸ Ἀράτου ἡρῷον ἔστι . . . . Ζεὺς Μειλίχιος καὶ Ἄρτεμις ὀνομαζομένη Πατρῴα, σὺν τέχνῃ πεποιημένη οὐδεμιᾷ· πυραμίδι δὲ ὁ Μειλίχιος, ἡ δὲ κίονί ἐστιν εἰκασμένη.

e) Curtius Rufus de gestis Alex. M. IV. 31 (ed. Zumpt): id, quod pro deo colitur non eandem effigiem habet, quam vulgo diis artifices accommodaverunt: umbilico maxime similis est habitus, smaragdo et gemmis coagmentatus est, cet. Vgl. Diod. Sicul. XVII. 50: τὸ δὲ τοῦ θεοῦ ξόανον ἐκ σμαράγδων καὶ τινῶν ἄλλων περιέχεται.

f) Angeführt von Quatremère de Quincy, Jupiter Olympien p. 11.

eirten[a]) Vase von Ruvo mit einer Darstellung des Eidschwurs von Pelops und Oinomaos nachzuweisen sein. Die viereckige, mit einer eben solchen Platte gekrönte Stele steht auf, möglicherweise auch hinter dem Altar, auf welchen Oinomaos die Spende auszugießen im Begriff ist. Sie trägt die Inschrift ΔΙΟΣ, welche allerdings auf den Altar bezogen worden ist, aber gewiß mit Unrecht. Denn zu dem Altar, als ein Theil desselben, gehört die Stele offenbar nicht, wenn sich aber die Inschrift auf den Altar beziehn und diesen als denjenigen des Zeus bezeichnen sollte, warum stünde sie nicht auf dessen ganz freier Fläche? Die Stele aber würde ohne die Inschrift, zu der etwa ἄγαλμα oder ἕδος zu suppliren ist, vielleicht mancher Beschauer der Vase nicht für das genommen haben, was sie doch darstellen sollte. Dazu kommen noch mancherlei Analogien, so diejenige der östlichen Giebelgruppe des Zeustempels von Olympia, welche dieselbe Scene anging, und in welcher an der entsprechenden Stelle das ikonische Agalma des Zeus, als solches von den lebenden Personen der Handlung unterschieden[b]), stand, als schlagendste aber diejenige, welche eine Vase der Soane'schen Sammlung in London darbietet[c]). Auch dieses Vasenbild geht eben die hier in Frage stehende Scene an und in ihm »erhebt über dem mit Hörnern an den Ecken verzierten Altar sich eine Säule, auf der die kleine Figur eines nackten, mit dem Blitz in der gehobenen Rechten nach linkshin ausschreitenden Zeus steht«, also eine Zeusfigur, welche ähnlich in m. o. w. archaisirenden Münzstempeln (s. unten) überaus gewöhnlich ist[12]).

Ob man in einem andern Vasengemälde[d]) ein zweites stelenförmiges Zeusagalma anzuerkennen habe, ist mit der ganzen bisher aufgestellten Erklärung dieses Vasenbildes zweifelhaft; weitere anikonische Agalmata des höchsten Gottes, als die im Vorstehenden genannten aber hat es, wenn man den Begriff festhält, daß es sich hier um Gegenstände handelt, welche als sichtbare Cultobjecte Repraesentanten des Gottes selbst oder Analoga des spätern Tempelbildes waren, unseres Wissens weder in Griechenland noch in Italien, noch endlich in solchen Gegenden gegeben, deren Götter später mit den hellenischen identificirt worden sind, und was immer man noch sonst hieher gerechnet hat, fällt unter andere Kategorien[13]). Es scheint demnach wirklich, daß man sich lange scheute, den Gott, welchen man als den ewigen Weltgeist angesichts des strahlenden Himmelsgewölbes[e]) oder des tosenden Gewittersturmes verehren mochte, durch sichtbare Cultobjecte gleichsam an die Erde zu fesseln und zu dem Erdenleben in nähere Beziehungen zu setzen, wie manche andere Gottheiten, welche zu diesem ohnehin eine nähere Verwandtschaft hatten.

---

a) In den Annali dell' Inst. XII. tav. d'agg. N. p. 171 sqq., wiederholt in Ritschls Kleinen philolog. Schriften I. Taf. II. S. 795 ff. und in der Archaeol. Zeitung v. 1853. Taf. 53. 1.

b) Näheres unten im 3. Capitel.

c) Mitgetheilt von Conze in der Archaeol. Zeitung v. 1864 Anzeiger S. 165*).

d) Abgebildet in der Archaeol. Zeitung v. 1853. Taf. 54. 2.

e) Vgl. das oft angeführte Fragment des Euripides (Valkenaer Diatribe p. 47):

ὁρᾷς τὸν ὑψοῦ τόνδ' ἄπειρον αἰθέρα
καὶ γῆν πέριξ ἔχονθ' ὑγραῖς ἐν ἀγκάλαις·
τοῦτον νόμιζε Ζῆνα, τόνδ' ἡγοῦ θεόν.

und Ennius b. Cic. d. Nat. deor. II. 2. 4:

Adspice hoc sublime candens, quem invocant omnes Jovem.

Die ältesten ikonischen Agalmata.

Auch von menschengestaltigen Bildern des ältesten Schlages, dergleichen uns von mehren anderen Gottheiten, Hera, Athena, Apollon, Hermes u. A. in größeren oder kleineren Reihen bekannt sind, haben wir für Zeus nur sehr wenige anzuführen. Ja das einzige sicher und ausdrücklich als dasjenige des Zeus bezeichnete Xoanon ist das in manchem Betracht wichtige des Ζεὺς Τριόπας [a]), welches nach Pausanias [b]) im Tempel der Athena, neben dem Tempel des Zeus Larissaeos auf der Akropolis von Argos aufbewahrt wurde, und zwar, wie Pausanias ausdrücklich angiebt, als Anathema, nicht als Cultusbild [14]). Dasselbe hatte außer den zwei Augen an den natürlichen Stellen ein drittes auf der Stirn, sollte, der Sage nach, Priamos als väterliches Erbstück von Laomedon zugekommen und von ihm als Ἕρκειος unter freiem Himmel in seiner Wohnung aufgestellt gewesen sein; auf seinen Altar wäre Priamos bei der Einnahme Ilions geflohen, während bei der Beutevertheilung das alte Bild dem Aetoler Sthenelos zugefallen sein soll [15]). Die drei Augen dieses alten Bildes erklärt Pausanias aus der Herrschaft des Zeus in den drei Reichen der Natur, im Himmel, unter der Erde und im Meer [c]), und diese ohne Zweifel richtige, wenngleich von Pausanias nicht sonderlich tief begründete Ansicht ist von den meisten und stimmfähigsten Neueren angenommen und tiefer begründet worden [16]).

Ein zweites uraltes Xoanon des Zeus ist mit Wahrscheinlichkeit in der allerdings fragmentirten Stelle des Pausanias II. 19. 7 a. E. [d]) als der Sage nach ein Weihgeschenk des Danaos in Argos anzuerkennen, ohne daß wir freilich im Stande wären, über seine Gestalt Näheres festzustellen, und nächst diesem wäre etwa das daedalische Xoanon des Trophonios in Lebadeia zu nennen, dessen Existenz, aber wiederum ohne irgendwelche Angaben über das Einzelne, uns Pausanias (IX. 39. 8 und 40. 2.) bezeugt, sofern wir nämlich Trophonios mit Zeus identificiren oder ihn für eine besondere Gestalt des Zeus erklären dürfen, wozu die Berechtigung bekanntlich zunächst in dem Vorgang antiker Schriftsteller [e]) liegt.

Von diesem daedalischen Werke trennt nun das nächstälteste uns bekannte Agalma des Zeus ein weiter Zeitraum, ja dieses, der von den Kypseliden etwa in

---

a) Der Name bei Agias und Derkylos in den Schol. Vatic. ad Eurip. Troad. 14. vgl. Welcker Griech. Götterlehre I. S. 162. Note 5. Τριόφθαλμος, welches einige Neuere gebraucht haben, kommt in antiken Quellen nicht vor.

b) Pausan. II. 24. 3. Ἐπ' ἄκρᾳ δέ ἐστι τῇ Λαρίσσῃ Διὸς ἐπίκλησιν Λαρισσαίου ναὸς .... καὶ Ἀθηνᾶς δὲ ναός ἐστι θέας ἄξιος· ἐνταῦθα ἀναθήματα κεῖται καὶ ἄλλα καὶ Ζεὺς ξόανον, δύο μὲν ᾗ πεφύκαμεν ἔχον ὀφθαλμούς, τρίτον δὲ ἐπὶ τοῦ μετώπου.

c) Paus. a. a. O. Τρεῖς δὲ ὀφθαλμοὺς ἔχειν ἐπὶ τῷδε ἄν τις τεκμαίροιτο αὐτόν· Δία γὰρ ἐν οὐρανῷ βασιλεύειν οὗτος μὲν λόγος κοινὸς πάντων ἐστὶν ἀνθρώπων· ὃν δὲ ἄρχειν φασὶν ὑπὸ γῆς, ἔστιν ἔπος τῶν Ὁμήρου, Δία ὀνομάζον καὶ τοῦτον·

Ζεύς τε καταχθόνιος καὶ ἐπαινὴ Περσεφόνεια.

Αἰσχύλος δὲ ὁ Εὐφορίωνος καλεῖ Δία καὶ τὸν ἐν θαλάσσῃ· τρισὶν οὖν ὁρῶντα ἐποίησεν ὀφθαλμοῖς ὅστις δὴ ἦν ὁ ποιήσας, ἅτε ἐν ταῖς τρισὶ ταῖς λεγομέναις λήξεσιν ἄρχοντα καὶ αὐτὸν τοῦτον θεόν.

d) Δαναὸς δὲ ταῦτά τε (ein vorher beschriebenes Relief) ἀνέθηκε καὶ πλησίον κίονας ἐκ**** Διὸς καὶ Ἀρτέμιδος ξόανον.

e) Strab. IX. p. 414 Ζεὺς Τροφώνιος, Liv. XLV. 27 Jupiter Trophonius, Beide mit Beziehung auf Lebadeia; Diod. XV. 53 sagt: Ζεὺς βασιλεὺς für Trophonios. Vgl. O. Müller, Orchomenos S. 146, Lauer, System der griech. Myth. S. 206 N. 339, Panofka, Archaeol. Ztg. 1843. S. 1 ff., Gerhard, Griech. Myth. 199. 14, Welcker, Griech. Götterl. II. 489 u. III. 122.

den 40er Olympiaden nach Olympia geweihte Zeuskoloß von getriebenem Goldblech [17]) bringt uns der Periode, aus der wir die ersten, im folgenden Paragraphen zu besprechenden Darstellungen des Zeus von namhaften Künstlern kennen, bereits sehr nahe.

In Rom bildet das unter Tarquinius Priscus von Vulca (oder wie er sonst geheißen haben mag [18]) von Veji aus Thon geformte älteste Bild des Jupiter Optimus Maximus Capitolinus [19]) die natürlichste Parallele zum Kypselidenzeus. Von der Gestalt dieses mehrfach erwähnten Bildes wissen wir, daß es wahrscheinlich stehend (stabat, Ovid.) mit einem Mantel bekleidet (riciniatus) und bärtig dargestellt war und einen ebenfalls aus Thon geformten Donnerkeil in der Rechten trug [a]), und außerdem wird uns berichtet, daß das Bild im Ganzen oder dessen Gesicht an festlichen Tagen mit Mennige bestrichen wurde [b]), zum Zeichen der Theilnahme des Gottes an der festlichen Freude, und daß dasselbe nach Art der älteren griechischen Tempelbilder der Gegenstand zahlreicher Bedienung und Aufwartung war [c]).

Barbarische Bildungen des Zeus, oder vielmehr einer mit dem hellenischen Zeus identificirten Gottheit, welche hier und da erwähnt werden [d]), können übergangen werden, weil weder deren hohes Alter verbürgt noch eine bildliche Darstellung derselben auf uns gekommen ist. Das Letztere ist der Fall mit dem karischen Zeus Labraundens. Stratios oder Chrysaoros [e]), welcher in verschiedenen Gestalten in Münztypen erscheint [f]), darunter auch auf einem hierneben (Fig. 2) gezeichneten [g]) unter Geta geprägten Bronzemedaillon von Mylasa (ΜΥΛΑϹΕΩΝ) in alterthümlicher Hermenform, bekleidet, mit dem Modius auf dem Haupte, dem Doppelbeil in der rechten, der Lanze in der linken Hand, in einem ionischen zweisäuligen Tempel, also in einer Gestalt, welche, besonders den anderen freier entwickelten Vorstellungen gegenüber als eine traditionell bewahrte, alterthümliche gelten kann. Dies ist ohne Zweifel das Xoanon, welches Strabon [h]) in einem alten Tempel in Labraunda zwischen Alabanda und Mylasa anführt.



Fig. 2.
Zeus Labraundeus auf einer Münze von Mylasa.

---

a) Ovid. Fast. I. 202:

Juppiter angusta vix totus stabat in aede,
Inque Jovis dextra fictile fulmen erat.

Vgl. Arnob. adv. nat. VI. 25 riciniatus Jupiter atque barbatus, dextra fomitem sustinens perdolatum in fulminis morem.

b) Plin. N. H. XXXV. 157 .... Jovis effigiem in Capitolio .... fictilem fuisse et ideo miniari solitum. Ders. XXXIII. 111, enumerat auctores Verrius, quibus credere necesse sit, Jovis ipsius simulacri f a c i e m diebus festis minio inlini solitam triumphantiumque corpora.

c) Preller, Röm. Mythol. S. 192 ff.

d) Gerhard, Griech. Myth. § 202. 5.

e) Gerhard, a. a. O. § 198. 2. a, Welcker, Griech. Götterl. I. S. 631 u. 642.

f) In Silbermünzen der Könige Hekatomnos und Maussollos von Karien (nicht archaisch) und in röm. Kaisermünzen v. Mylasa, vgl. Kreuzer Symb. III. S. 205 zu Taf. 7 No. 32 (Millin, Gal. myth. X. 37, Beger Thes. Brand. III. p. 15).

g) Nach einer Mionnet'schen Schwefelpaste; nach derselben auch in Müller-Wieselers D. A. K. II. No. 30.

h) Strab. XIV. p. 659. ἔχουσι δ' οἱ Μυλασεῖς ἱερα δύο τοῦ Διός, τοῦ τε Ὀσογῶα καλουμένου καὶ Λαβρανδηνοῦ. τὸ μὲν ἐν τῇ πόλει, τὰ δὲ Λάβρανδα κώμη ἐστὶν ἐν τῷ ὄρει κατὰ τὴν

Ein zweites Beispiel einer Darstellung des höchsten Gottes in Hermenform bietet der ebenfalls im Tempel stehend abgebildete Zeus Euromeus auf Münzen von Euromos in Karien[a]), doch ist demselben mit dieser bloßen Erwähnung genug geschehn.

Zeusbilder namhafter Künstler vor Phidias und andere derselben Epoche.

Daß es Phidias war, welcher in seinem olympischen Zeus das vollendetste und mustergiltigste Idealbild des höchsten Gottes aufstellte, ist ein fast trivial gewordener Satz, welcher, durch mancherlei antike Zeugnisse beglaubigt, auch dann noch als wahr zu gelten hat, wenn uns demnächst zu erörternde neue Entdeckungen dieses Idealbild in anderer Gestalt kennen gelehrt haben, als in der man es sich bisher zu denken gewohnt war. Aber grade diese neuen Entdeckungen zeigen in noch bestimmterer Weise, als es etwa die Hindeutung auf seinen Zusammenhang mit der ältern Kunst, welche Dio Chrysostomos[b]) dem Meister selbst in den Mund legt, vermocht haben, daß, wenn man des Phidias Schöpfung allseitig richtig beurteilen und das Maß seines künstlerischen Verdienstes vollkommen würdigen will, es nicht genüge, wie man bisher fast ausschließlich gethan hat, den Ideen nachzugehn, welche Phidias in seinem Zeus verkörperte und sein Verhältniß zu dem vor ihm vorhandenen religiösen und poëtischen Ideal des Gottes festzustellen, sondern daß die dringendste Veranlassung vorliege, auch die Frage nach Phidias' Verhältniß zu seinen künstlerischen Vorgängern zu erörtern, zu untersuchen, was und wie viel die früheren Perioden in der bildlichen Darstellung des Zeus geleistet, welche Elemente des Ideales sie dem großen Vollender vorgebildet und zugefördert haben, und wie er wiederum sich dem vor ihm Geschaffenen gegenüber verhielt, welche Elemente früherer Bildungen er in sein Idealbild und wie er sie aufnahm, welche andere er fallen ließ oder umgestaltete. Zu diesem Zwecke haben wir uns erstens die Darstellungen des Zeus von namhaften Künstlern vor Phidias in einem historischen Überblick so genau wie möglich zu vergegenwärtigen, auch statistisch festzustellen, was wir von Darstellungen des Zeus in der archaischen Periode sonsther wissen, wir haben sodann zweitens die hier gewonnenen Vorstellungen aus den erhaltenen Originalwerken der älteren Kunstperioden und aus deren Nachbildungen zu ergänzen, um endlich drittens, indem wir aus allem diesem die Summe ziehn, uns der künstlerischen Grundlage bewußt zu werden, auf welcher so gut wie auf der poetischen und religiösen der Idealtypus des Phidias ruhte.

Wenn die beiden vorigen Paragraphen gezeigt haben, daß sowohl die anikonischen wie die ikonischen Zeusagalmata des ältesten Schlages in Griechenland selten waren, so haben wir hier die weitere Thatsache hervorzuheben, daß manche andere Göttergestalten, Apollon, Hera, Athena, Artemis, Hermes u. A. auch die aufstrebende ältere Kunst und ihre namhaften Vertreter mehr beschäftigt haben, als Zeus. Beginnen wir mit solchen Darstellungen des Gottes, deren Meister uns genannt werden, so begegnen uns die frühesten derselben in der peloponnesischen Schule der kretischen Daedaliden Dipoinos und Skyllis, also in den 60er Olympiaden[20]).

ὑπέρθεσιν τὴν ἐξ Ἀλαβάνδων εἰς τὰ Μύλασα ἄπωθεν τῆς πόλεως· ἐνταῦθα νεώς ἐστιν ἀρχαῖος καὶ ξόανον Διὸς Στρατίου.

a) Vgl. Rasche, Lex. numismat. IV. II. p. 1256.

b) Dio Chrysost. XII. 56 p. 243 ed. Emper. s. oben das Motto vor diesem Capitel.

Dontas. Hier ist es der lakedaemonische Künstler Dontas, welcher die ersten uns bekannten Statuen des Zeus bildete, und zwar ihrer zwei, das eine Mal als Nebenfigur in einer aus Cedernholz mit beigefügtem Golde gearbeiteten Gruppe heroischen Gegenstandes, das andere Mal als ein mit anderen aufgestelltes Cultusbild. Als Anathem der Megarer nämlich stand in dem von ihnen erbanten Thesauros in Olympia nach Pausanias'[a]) Berichte eine Gruppe[21]), welche Herakles Kampf mit Acheloos um Deïaneira, in Anwesenheit dieser, des Zeus (wenn er es war, s. die Anmerkung 22.), des Ares und der Athena darstellte, von denen die beiden letzteren je dem einen und dem andern der beiden Kämpfer beistanden, so daß für Zeus, da Deïaneira der Gegenstand und Preis des Kampfes war, füglich nur die Rolle des Kampfrichters gedacht werden kann[22]), als welcher er, nebst Deïaneira, wahrscheinlich in der Mitte der Gruppe zu denken ist.

Die zweite Zeusstatue, aufgestellt im Heraeon von Olympia, wird in einer lückenhaften Stelle des Pausanias[b]) so kurz erwähnt, daß wir höchstens aus der gleichzeitigen Nennung einer mit diesem Zeus ohne Zweifel zusammengehörigen, und zwar thronenden Hera, neben der noch die bärtige und behelmte Statue eines dritten Gottes stand, dessen Namen, wahrscheinlich Ares, ausgefallen ist, vermuthen dürfen, daß auch sie neben Hera thronend gebildet war, etwa so wie es die samische Terracotte bei Gerhard Ant. Bildw. Taf. 1 zeigt, da es sich für Zeus nicht schicken will, neben der thronenden Hera zu stehn[23]). Daß diese Statuen Werke des Dontas waren, ist freilich Nichts weniger als gewiß, so feinsinnig die Gründe sein mögen, welche Brunn[c]) hierfür geltend macht, denn die mehrfach angefochtene und veränderte Lesart im Texte des Pausanias ἔργα δέ ἐστιν ἁπλᾶ ist neuerlich durch Schubart[d]) so vertheidigt worden, daß wenn man sie nicht unbedingt als zu Rechte bestehend anerkennen will, man jedenfalls zugestehn muß, daß der an ihre Stelle durch Conjectur zu setzende Künstlername zweifelhaft ist[24]).

Klearchos. Hier muß nun jener Statue des Zeus Hypatos neben dem Chalkioikostempel in Sparta gedacht werden, welche, wenn Pausanias'[e]) Angabe über den Künstler Klearchos von Rhegion, begründet ist, derselben Schule, mithin auch derselben Zeit angehört hat. Freilich nennt Pausanias den Namen des Künstlers in einer Weise (λέγουσι ποιῆσαι), welche seinen eigenen Zweifel ausdrückt und den unsern im höchsten Grade erregen würde, wenn es sich hier um einen berühmteren und zugleich etwa in Sparta einheimischen Meister handelte: wie man aber in

---

a) Paus. VI. 19. 12 u. 14. Μεγαρεῖς δὲ ...... ἀναθήματα ἀνέθεσαν ἐς τὸν θησαυρὸν, κέδρου ζῴδια χρυσῷ διηνθισμένα, τὴν πρὸς Ἀχελῷον Ἡρακλέους μάχην· Ζεὺς δὲ ἐνταῦθα καὶ ἡ Δηϊάνειρα καὶ Ἀχελῷος καὶ Ἡρακλῆς ἐστιν, Ἄρης τε τῷ Ἀχελῴῳ βοηθῶν· εἱστήκει δὲ καὶ Ἀθηνᾶς ἄγαλμα ἅτε οὖσα τῷ Ἡρακλεῖ σύμμαχος· αὕτη παρὰ τὰς Ἑσπερίδας ἀνάκειται νῦν τὰς ἐν τῷ Ἡραίῳ (V. 17. 2).

b) Pausan. V. 17. 1: τῆς Ἥρας δέ ἐστιν ἐν τῷ ναῷ Διός*** τὸ δὲ Ἥρας ἄγαλμα καθήμενόν ἐστιν ἐπὶ θρόνῳ, παρέστηκε δὲ*** γένειά τε ἔχων καὶ ἐπικείμενος κυνῆν ἐπὶ τῇ κεφαλῇ· ἔργα δέ ἐστιν ἁπλᾶ (ἐστι Δόντα?).

c) Künstlergeschichte I. S. 47 f.

d) Im Philologus XXIV. S. 574.

e) Pausan. III. 17. 6. Τῆς Χαλκιοίκου δὲ ἐν δεξιᾷ Διὸς ἄγαλμα Ὑπάτου πεποίηται, παλαιότατον πάντων ὁπόσα ἐστὶ χαλκοῦ· δι' ὅλου γὰρ οὐκ ἔστιν εἰργασμένον, ἐληλασμένου δὲ ἰδίᾳ τῶν μερῶν καθ' αὑτὸ ἑκάστου συνήρμοσταί τε πρὸς ἄλληλα, καὶ ἧλοι συνέχουσιν αὐτὰ μὴ διαλυθῆναι. Κλέαρχον δὲ ἄνδρα Ῥηγῖνον τὸ ἄγαλμα λέγουσι ποιῆσαι, ὃν Διποίνου καὶ Σκύλλιδος, οἱ δὲ αὐτοῦ Δαιδάλου φασὶν εἶναι μαθητήν. Noch ein Mal erwähnt Pausanias die Statue VIII. 14. 7. als Beispiel der ältesten Technik.

Sparta dazu gekommen sein sollte, diese Statue dem Rheginer Klearchos zuzuschreiben, wenn darüber nicht eine bestimmte Tradition vorlag, würde schwer zu sagen sein. Für die Güte einer solchen Tradition dürfte der Umstand in die Wagschale fallen, daß die höchst alterthümliche Technik, welche Pausanias veranlaßt, die Statue als das älteste von allen Erzwerken zu bezeichnen, eher gegen die Beilegung derselben an Klearchos als für dieselbe sprach oder zu sprechen schien, so daß, da es jedenfalls nicht undenkbar ist, daß Klearchos aus irgend welchen, vielleicht mehr religiösen als artistischen Gründen auf die älteste Art der Bronzetechnik absichtlich zurückgegriffen hat, aus dem λέγουσι ποιῆσαι des Pausanias zunächst nur folgen dürfte, daß die Statue keine Künstlerinschrift trug[25]. Leider wird uns auch über ihre Gestalt Nichts überliefert.

Ageladas. Die chronologisch nächsten Zeusdarstellungen namhafter Künstler führen uns bereits in das Zeitalter des Phidias. Ihrer zwei rühren von Phidias' Lehrer, dem berühmten argivischen Erzgießer Ageladas her, doch muß entschieden dem einen dieser Bilder und kann mit Wahrscheinlichkeit beiden jegliche Bedeutung für die Entwickelung des Zeustypus abgesprochen werden, da es sich hier um Darstellungen des höchsten Gottes im Knabenalter handelt, während das Ideal des Zeus die Bildung des Mannes im reifsten Lebensalter zur Voraussetzung hat. Daß aber Ageladas den Zeus als Knaben darstellte, ist für die eine seiner Statuen, diejenige, welche er für Aegion in Achaia machte, ausdrücklich überliefert[a]. Aegion hatte eine Kindheitssage des Zeus, welcher dort von einer Ziege genährt sein sollte[b]; dieser Sage entsprach eben so offenbar die kindliche Bildung des Zeus von Ageladas wie die von Pausanias[c] überlieferte eigenthümliche Form des Cultus, indem nämlich das Bild nicht in einem Tempel aufgestellt war, sondern von einem jährlich gewählten Priester in seinem Hause aufbewahrt wurde, so daß dieser, wie schon Brunn[d] bemerkt hat, gleichsam die Stelle des Pflegevaters bei dem göttlichen Knaben vertrat.

Anders steht die Frage um den zweiten Zeus des Ageladas[26], den Zeus Ithomaeos oder Ithomatas, welchen der Meister für die nach dem Fall Ithomes Ol. 79. 3. durch den attischen Feldherrn Tolmides nach Naupaktos übergesiedelten Messenier gemacht haben soll[e], und das später mit den nach Ithome zurückkehrenden Messeniern wieder dahin übergeführt wurde, in sofern, als für die knabenhafte Bildung auch dieser Statue kein ausdrückliches Zeugniß vorliegt. Dennoch hat Brunn (a. a. O.) wohl mit Recht auf eine solche geschlossen. Denn auch Ithome hatte eine Kindheitssage des Zeus[f] und auch sein Bild wurde, grade wie das eben besprochene von

---

a) Pausan. VII. 24. 4. Ἔστι δὲ καὶ ἄλλα Αἰγιεῦσιν ἀγάλματα χαλκοῦ πεποιημένα, Ζεύς τε ἡλικίαν παῖς καὶ Ἡρακλῆς, οὐδὲ οὗτος ἔχων πω γένεια, Ἀγελάδα τέχνη τοῦ Ἀργείου.

b) Strab. VIII. p 387. Vgl. Welcker, Griech. Götterl. II. S. 238 f. und die von Streber in den Denkschriften der münch. Akad. VII. S. 61, Taf. 2 No. 26 herausgegebene Münze von Aegion, welche das Zeuskind am Euter der Ziege darstellt und zu deren Erklärung noch Cavedoni im Bull. d. Inst. 1843 p. 108 f. zu vergleichen ist.

c) Pausan. a. a. O. Τούτοις (Αἰγιεῦσι) κατὰ ἔτος ἱερεῖς αἱρετοὶ γίγνονται καὶ ἑκάτερα τῶν ἀγαλμάτων (des Zeus und des Herakles) ἐπὶ ταῖς οἰκίαις μένει τοῦ ἱερουμένου.

d) Künstlergeschichte I. S. 73.

e) Pausan. IV. 33. 2. Τὸ δὲ ἄγαλμα τοῦ Διὸς Ἀγελάδα μέν ἐστιν ἔργον, ἐποιήθη δὲ ἐξ ἀρχῆς τοῖς οἰκήσασιν ἐν Ναυπάκτῳ Μεσσηνίων.

f) Pausan. a. a. O. 1. φασὶ γὰρ καὶ οὗτοι τραφῆναι παρὰ σφίσι τὸν θεὸν, Ἰθώμην δὲ εἶναι καὶ Νέδαν τὰς θρεψαμένας κ. τ. λ.

Aegion, von einem jährlich gewählten Priester in seinem Hause aufbewahrt[a]). Bei dieser schlagenden Ähnlichkeit der Sagen und Culte von Aegion und Ithome liegt nun der Schluß auf eine identische Gestalt des für den einen und für den andern Ort bestimmten Bildes so nahe, daß selbst die Vermuthung, daß das ithomaeische Bild »gradezu eine Copie des Bildes von Aegion war, die nicht nothwendig von Ageladas selbst gefertigt zu sein brauchte,« obgleich auf diesen letzten Punkt wenig ankommt, durchaus gerechtfertigt erscheint.

Gleichwohl scheint diese Schlußfolgerung — und so ist auch neuerlich wieder angenommen worden — durch messenische Münzen (Tetradrachmen) zerrissen zu werden, von denen namentlich zwei Exemplare, das eine von Sestini[b]), das andere, hierneben Fig. 3 abgebildete der münchener Sammlung von Millingen[c]) und nach ihm von Jahn[d]) geltend gemacht worden sind. Diese messenischen Tetradrachmen[e]), welche ziemlich zahlreich bekannt sind und mit denen Erzmünzen[f]) übereinstimmen, zeigen constant einen nach rechts schreitenden, bärtigen Zeus von gemäßigt archaischer Bildung, welcher auf der vorgestreckten Linken einen Adler mit ausgebreiteten Flügeln trägt, während er in der Rechten hinter seinem Haupte den Donnerkeil erhebt. Zu den Seiten des Gottes ist in verschiedenen Stellungen ein ausgeschriebener oder abgekürzter Magistratsname, auf dem münchener Exemplar ΔΙΟΝ(ύσιος) angebracht, während die Beischrift in den älteren Silbermünzen ΜΕΣΣΑΝΙΩΝ, in den jüngeren Erzmünzen ΜΕϹϹΗΝΙΩΝ lautet. Auf den beiden hier in Frage kommenden Exemplaren aber ist außerdem in einer Zeile über dem Μεσσανίων ΙΘΩΜ beigeschrieben. Dieses Wort nun haben Sestini, Millingen und Jahn ΙΘΩΜ(αῖος) ergänzen und auf den hierdurch als den ithomaeischen Zeus bezeichneten Gott beziehn wollen, als welchen ihn schon Eckhel[g]) betrachtet hatte. Und da nun, so wird weiter geschlossen, in Ithome kein anderer Zeuscultus bekannt ist, als der des ithomaeischen, da das Bild dieses Zeus von Ageladas war und da endlich der Stil, in welchem der Zeus auf den Silbermünzen erscheint, füglich als der des Ageladas gelten kann, so würde das Gepräge dieser Münzen uns den gesuchten Zeus des Ageladas darbieten, der folglich nicht von jugendlicher oder kindlicher Bildung gewesen wäre.



Fig. 3. Tetradrachme der Messenier.

Allein hiergegen erheben sich mehrere gewichtige Bedenken. Erstens ist es sehr unwahrscheinlich, daß das ΙΘΩΜ zu Ἰθωμαῖος zu ergänzen und auf den dargestellten Gott zu beziehen sei. Unter den zahlreichen Beispielen von Münzen, auf denen den dargestellten Göttern ihre Namen und Beinamen beigeschrieben sind, giebt es nicht ein einziges, in welchem die Beischrift zu dem Bilde die Stellung hätte, wie das hier in Frage stehende ΙΘΩΜ. Es kann keinem begründeten Zweifel unterliegen, daß, wenn dieses ΙΘΩΜ sich auf den Gott beziehen sollte, es in dem vorliegenden Falle

a) Pausan. a. a. O. 2. ἱερεὺς δὲ αἱρετὸς κατὰ ἔτος ἕκαστον ἔχει τὸ ἄγαλμα ἐπὶ τῆς οἰκίας.
b) Molte medaglie greche in più Musei p. 90. tav. 12. 6.
c) Ancient coins of cities and kings p. 63. pl. 4. No. 20.
d) Nuove Memorie dell' Instituto di corr. arch. p. 17.
e) Vgl. Mionnet II. 200, 7. 8, Suppl. IV. 206. 1.
f) Vgl. Mionnet a. a. O. 209 f. 9—22, Suppl. a. a. O. 207 f. 11. 12.
g) Doct. Num. Vet. II. 275.

etwa da stehen müßte, wo das ΔΙΟΝ(ύσιος) steht, jedenfalls der Figur zugewandt oder in Beziehung zu ihr, unter keiner Bedingung aber da wo es, der Figur so fern, wie dies auf der Münze möglich ist, und von derselben in einer Weise abgekehrt sich geschrieben findet, welche jeden Zusammenhang zwischen ihm und jener aufhebt, während es sich eben so nahe mit dem Worte ΜΕΣΣΑΝΙΩΝ verbindet. Erwägt man dieses, bedenkt man ferner, daß doppelte Magistratsnamen auf messenischen Münzen bisher nicht nachgewiesen sind, daß also auch ein Magistratsname in dem fraglichen ΙΘΩΜ schwerlich gesucht werden darf, so wird man es für äußerst wahrscheinlich, wenn nicht für gewiß zu halten haben, daß das ΙΘΩΜ zu ΜΕΣΣΑΝΙΩΝ gehöre, Ἰθωμαῖων zu ergänzen und dazu bestimmt sei, die Messenier, denen die Münze gehörte, als die von Ithome von jenen in Sicilien zu unterscheiden, welche ihrerseits bei Pausanias [a]) mehrfach von den ithomaeischen durch den Zusatz πρός oder ἐπὶ τῷ πορθμῷ unterschieden werden. An Analogien in den Münzen anderer griechischer Völkerschaften, so z. B. der Lokrer, welche sich durch die Beifügung Ϙ d. h. ΟΠΟΥ(ντίων) zu ΛΟΚΡΩΝ von den anderen Lokrern unterscheiden, fehlt es bekanntlich nicht.

Zu diesen wesentlich numismatischen Erwägungen kommt sodann ein Zweites. Aus Pausanias [b]) ergiebt sich, daß das Bild des Zeus Ithomatas von Ageladas keineswegs das einzige vorhandene war, während sich aus eben dieser Stelle des Pausanias folgern läßt, daß der Zeus Ithomatas ein für ihn characteristisches σχῆμα gehabt hat, an welchem man ihn als das, was er war, bei der von Pausanias berichteten Auffindung erkannte. Von diesem gewöhnlichen, dem Zeus Ithomatas eigenen Typus, bei dem sich aus Nichts auf eine kindliche Bildung schließen läßt, konnte aber der von oder nach Ageladas einem bestimmten Cultus zu Liebe und mit besonderer Beziehung auf die ithomaeische Kindheitssage gemachte Zeus sich füglich unterscheiden, so gut wie desselben Meisters kindlicher Zeus in Aegion sich von anderen daselbst vorhandenen Darstellungen des Gottes [c]) sehr wesentlich unterschied. Auf jeden Fall wird man zugeben müssen, daß eine Nöthigung, in dem Zeus der messenischen Münzen denjenigen des Ageladas zu erkennen, nur dann bestehn würde, wenn wir von keiner andern Darstellung des Gottes bei den Messeniern Kunde hätten.

Nun können wir aber vielmehr drittens nachweisen, daß die Messenier mit der Darstellung ihres Zeus wenigstens in ihren Münzbildern gewechselt haben; denn in einer nicht geringen Reihe von Erzmünzen [d]) erscheint ein anderer Typus, hier steht

---

a) Pausan. IV. 26. 3, V. 25. 2, V. 26. 5, VI. 2. 10.

b) Pausan. III. 26. 6: ὃ δὲ οἶδα ἐν τῇ πρὸς θαλάσσῃ χώρᾳ τῆς Λευκτρικῆς ἐπ' ἐμοῦ συμβὰν γράφω· ἄνεμος πῦρ ἐς ὕλην ἐνεγκὼν τὰ πολλὰ ἠφάνισε τῶν δένδρων· ὡς δὲ ἀνεφάνη τὸ χωρίον ψιλὸν ἄγαλμα ἐνταῦθα ἱδρυμένον εὑρέθη Διὸς Ἰθωμάτα. τοῦτο οἱ Μεσσήνιοί φασι μαρτύριον εἶναί σφισι τὰ Λεῦκτρα τὸ ἀρχαῖον τῆς Μεσσηνίας εἶναι. δύναιτο δ' ἂν καὶ Λακεδαιμονίων τὰ Λεῦκτρα ἐξ ἀρχῆς οἰκούντων ὁ Ἰθωμάτας Ζεὺς παρ' αὐτοῖς ἔχειν τιμάς.

c) Paus. VII. 23. 9 ἔστι δὲ καὶ Διὸς ἐπίκλησιν Σωτῆρος ἐν τῇ ἀγορᾷ τέμενος, καὶ ἀγάλματα ἐσελθόντων ἐν ἀριστερᾷ χαλκοῦ μὲν ἀμφότερα, τὸ δὲ οὐκ ἔχον πω γένεια ἐφαίνετο ἀρχαιότερον εἶναί μοι. Dies letztere Bild möchte man in der Münze bei Jahn a. a. O. No. 5 (vgl. p. 18 Note 4) erkennen, welche in der hier gegebenen Abbildung den Zeus unbärtig zu zeigen scheint, während er, wie auch Jahn bemerkt, durch die Basis, auf welcher er steht, als Statuentypus bezeichnet wird. Allein die Bartlosigkeit dieses Zeus ist nach einem in Berlin befindlichen Schwefelabguss der Originalmünze sehr zweifelhaft.

d) Vgl. Mionnet II. 212. 21. 23, Suppl. IV. 207. 10.

der Gott ganz ruhig und hält ein Scepter vertical aufgestützt. Daraus folgt nun freilich nicht, daß der Zeus der Silbermünzen nicht derjenige des Ageladas sein könnte, aber die überaus große Verbreitung grade dieses Typus, welche sich schon, wenngleich lange nicht vollständig, aus der Aufzählung in Jahn's genanntem Aufsatz erkennen läßt, sowie der Umstand, daß, wie auch Jahn bemerkt hat, eben dieses σχῆμα auf andere Götter, den Poseidon von Poseidonia und den Apollon von Kaulonia, angewendet worden ist, macht es in hohem Grade unwahrscheinlich, daß derselbe auf eine bestimmte Statue zurückgehe.

Nach diesem Allen ergiebt sich, daß die Annahme, auch der für die Messenier gemachte Zeus des Ageladas so gut wie der für Aegion bestimmte sei von kindlicher Bildung gewesen, bisher als nicht widerlegt gelten darf, und da sie auf guten Grund gebaut ist, so wird man sie bis auf Weiteres als mindestens in hohem Grade wahrscheinlich anzuerkennen haben.

Dionysios. In die zweite Hälfte der 70er Olympiaden fällt sodann eine Statue des Zeus von dem Argiver Dionysios, welche, von Pausanias an zwei getrennten Stellen[a]) erwähnt, in Olympia unter den Weihgeschenken des Mikythos stand, von der wir aber Näheres nicht erfahren, als daß sie den Gott in unbärtiger Jugend darstellte, so daß auf sie für die Entwickelung des Zeusideals wiederum nur ein geringes Gewicht fällt.

Anaxagoras. Das Gegentheil kann wenigstens der Fall gewesen sein bei dem Erzkoloß des Zeus von dem Aegineten Anaxagoras, welchen nach Herodot[b]) und Pausanias[c]) die Hellenen gemeinschaftlich nach der Schlacht von Plataeae (Ol. 75. 2.) in Olympia aufstellten. Wir wissen von diesem Bilde freilich direct nur, daß es 10 griechische Ellen (15′) hoch war; auch der Künstler ist uns nur aus der Erwähnung bei Pausanias bekannt, und es könnte demgemäß durchaus willkürlich erscheinen, wenn man diesem Werke für die Geschichte der Entwickelung des Ideales des Zeus eine Bedeutung beilegt. Allein eine solche giebt demselben schon die ihm zum Grunde liegende Idee, welche sich in dem Anlaß seiner Aufstellung ausspricht. Nicht das Agalma eines bestimmten localen Cultus war diese Statue, sondern es konnte, als panhellenisches Siegesweihgeschenk aufgestellt, der Idee nach nur dem panhellenischen Zeus, dem Regierer der Welt gelten, der sich als solcher in der Errettung des griechischen Volkes aus der Barbarennoth bewährt hatte. Nun sind wir bei dem Schweigen unserer Quellen über das Werk und den

---

a) Pausan. V. 24. 6: ἔστι δὲ καὶ ἄλλος Ζεὺς οὐκ ἔχων πω γένεια, κεῖται δὲ ἐν τοῖς ἀναθήμασι τοῖς Μικύθου· τὰ δὲ ἐς Μίκυθον ..... ὁ ἐφεξῆς μοι λόγος δηλώσει. Nämlich V. 26. 3 f., wo die uns zunächst angehenden Worte lauten: παρὰ δὲ τοῦ Ἀγῶνος τὴν εἰκόνα Διόνυσος καὶ ὁ Θρᾷξ ἐστιν Ὀρφεὺς καὶ ἄγαλμα Διός. οὗ δὴ καὶ ὀλίγῳ πρότερον ἐπεμνήσθην. ταῦτα ἔργα ἐστὶν Ἀργείου Διονυσίου. Zur Chronologie vgl. Brunn Künstlergesch. I. 62.

b) Herod. IX. 81. Συμφορήσαντες δὲ τὰ χρήματα ....καὶ τῷ ἐν Ὀλυμπίῃ θεῷ [δεκάτην] ἐξελόντες. ἀπ᾽ ἧς δεκάπηχυν χάλκεον Δία ἀνέθηκαν.

c) Pausan. V. 23. 1. ..... ἄγαλμά ἐστι Διός· τοῦτο τέτραπται μὲν πρὸς ἀνίσχοντα ἥλιον, ἀνέθεσαν δὲ Ἑλλήνων ὅσοι Πλαταιᾶσιν ἐμαχέσαντο ἐναντία Μαρδονίου τε καὶ Μήδων. εἰσὶ δὲ καὶ ἐγγεγραμμέναι κατὰ τοῦ βάθρου τὰ δεξιὰ αἱ μετασχοῦσαι πόλεις τοῦ ἔργου. Folgt die Liste der Namen; dann § 3. a. E. τὸ δὲ ἄγαλμα ἐν Ὀλυμπίᾳ τὸ ἀνατεθὲν ὑπὸ τῶν Ἑλλήνων ἐποίησεν Ἀναξαγόρας Αἰγινήτης· τοῦτον οἱ συγγράψαντες τὰ ἐς τοὺς πλάστας παριᾶσιν ἐν τοῖς λόγοις. Kurz erwähnt Pausanias die Statue noch ein Mal X. 14. 5; über einige sonstige, aber zweifelhaften Erwähungen des Künstlers s. Brunn Künstlergesch. I. 84.

Künstler freilich vollkommen außer Stande zu beurteilen, in wie fern Anaxagoras der ihm in der Darstellung eben dieses Zeus zufallenden Aufgabe gewachsen war und in welchem Maße ihm die Verkörperung der angedeuteten Idee gelungen sein mag; allein ein tüchtiger Meister muß der doch gewesen sein, welchen zu einer Zeit, da Griechenland an bedeutenden Künstlern keinen Mangel hatte, die Wahl zu einem solchen Werke traf. Und auf alle Fälle bleibt die Thatsache stehn, daß eine Aufgabe wie die bezeichnete zu einer Zeit, als Phidias etwa 20—24 Jahre alt war, gestellt und daß ihre Lösung versucht wurde, und diese Thatsache ist schon an und für sich von Bedeutung; denn es ist schwer glaublich, daß Phidias, als er etwa ein starkes Menschenalter später in Olympia seinen panhellenischen Zeus schuf, unter anderen am gleichen Orte aufgestellten älteren Darstellungen nicht dem Werke seines nächsten Vorgängers eine ganz besondere Aufmerksamkeit geschenkt haben sollte.

K a l a m i s. In wiefern man weiter dem Z e u s A m m o n, den Kalamis für Pindar arbeitete, wie Pausanias[a]) berichtet, eine ähnliche Bedeutung für die Entwickelung des Zeusideals zuschreiben dürfe, muß dahin gestellt bleiben. Nicht, als ob der Meister nicht in seiner Art einer der trefflichsten und auch zur Schöpfung einer idealen Darstellung geeignet gewesen wäre; allein bei der von ihm geschaffenen Gestaltung des Gottes fand genau das Gegentheil von dem statt, was so eben für den Zeus des Anaxagoras geltend gemacht wurde. War die Gestaltung dieses nicht auf die Forderungen eines bestimmten Cultus, sondern nur auf das poëtisch nationale Ideal des Gottes zu gründen, so ist die Gestaltung des Ammon so sehr wie eine grade durch die besonderen Anschauungen eines einzelnen Cultus bedingt und erscheint schon durch die den Ammon charakterisirenden Widderhörner, abgesehen von dem wenigstens in einigen der erhaltenen Exemplare stark ausgeprägten Widdertypus des ganzen Gesichtes, eigenthümlicher als die meisten Cultusgestaltungen des Zeus. Es hat freilich nicht an sehr namhaften Archaeologen gefehlt, welche den ganzen Idealtypus des Zeus, den wir als den kanonischen betrachten, und namentlich die Bildung der Stirn, das Eigenthümlichste am Zeuskopfe der Kunst nach Phidias, aus dem Typus des widderhörnigen Ammon haben ableiten wollen[b]); allein eine unbefangene Prüfung der zahlreich auf uns gekommenen und zum Theil sehr schönen Darstellungen des Zeus Ammon ergiebt vielmehr, daß diese ihrerseits auf einer zum Theil nur äußerlichen, zum Theil geistreich leichten, zum Theil freilich auch sehr starken Umgestaltung des kanonischen Zeustypus beruhen.

M y r o n. Auch bei dem chronologisch letzten Zeusbilde vor Phidias, dem des Myron wird man schwerlich andere, als etwa äußerliche Elemente voraussetzen dürfen, welche einen entscheidenden Einfluß auf Phidias' Schöpfung gehabt haben, und zwar deswegen, weil Myron, der überhaupt als Götterbildner keinen hervorragenden Ruhm besaß, seiner ganzen Kunstrichtung nach am wenigsten der hoch idealen Auffassung des erhaben Göttlichen fähig scheint, welche die Grundlage der innerlich erfaßten künstlerischen Gestaltung des Zeus und den größten Ruhm dessen des Phidias ausmacht. In Beziehung auf die Ausbildung der Gestalt, auf die Art der Bekleidung, auf die Ausstattung mit Attributen, mag dagegen der Zeus des

---

a) Pausan. IX. 16. 1. οὐ πόῤῥω δέ ἐστι ναὸς Ἄμμωνος· καὶ τὸ ἄγαλμα ἀνέθηκε μὲν Πίνδαρος, Καλάμιδος δέ ἐστιν ἔργον. Vor Ol. 84. 3 als dem Todesjahre Pindars.

b) Vgl. Zoëga in Welckers Zeitschrift für Gesch. u. Ausl. d. alten Kunst S. 452.

Myron, um den es sich hier handelt, immerhin einiges Neue und auch für die nachfolgende Kunst Maßgebende enthalten haben. Derselbe stand nach Strabons[a]) Zeugniß als Kolossalfigur auf einer Basis mit Herakles und Athena im Hypaethron des samischen Heratempels, wurde mit den beiden anderen Figuren von Antonius hinweggenommen und blieb in Rom, wo ihm Augustus auf dem Capitol eine Capelle baute, während er die beiden anderen Statuen nach Samos zurücksandte. Über die Gestalt dieses Zeus wird uns nichts Näheres überliefert, ihn auf römischen Münzen zu suchen würde vergebens sein, da deren Typen immer historisch bezüglich sind und die Aufstellung einer griechischen Statue in Rom kein Ereigniß ist, dessen Verewigung in Münztypen erwartet werden könnte. Auf samischen Münzen aber kommt ein Zeus überhaupt nicht vor. Daß die drei von Strabon als auf einer Basis stehend genannten Statuen eine durch mythologisch-dramatische Handlung verbundene Gruppe gebildet haben, ist wahrscheinlicher, als daß sie eine Cultusgruppe darstellten; ist dem aber so, dann dürfte kaum an eine andere verbindende Handlung zu denken sein, als an Herakles' Einführung in den Olymp durch Athena. Allein auch diese Annahme giebt uns keine Grundlage, um über die Art und Weise abzusprechen, wie in dieser Gruppe Zeus dargestellt gewesen sein mag, den man sich in derselben grade so gut thronend denken kann, wie er z. B. in der Sosiasschale[b]) erscheint, wie stehend gleich dem in dem Vasenbilde in Gerhards Auserl. Vasenbb. II. Taf. 146. 147.

Nur der Vollständigkeit wegen mögen hier die Zeusdarstellungen derjenigen Künstler einen Platz finden, deren Zeit uns unbekannt ist, die aber möglicher Weise vor Phidias gelebt haben und deren Werke, als in Olympia aufgestellt, auf Phidias' Auffassung eingewirkt haben können. Denn mehr wird man wohl in keinem Falle behaupten dürfen.

A r i s t o n o o s von Aegina machte nach Pausanias[c]) für die Metapontiner einen in der Altis aufgestellten Zeus, welcher den Adler in der einen, den Blitz in der andern Hand trug, während sein Haupt mit Lilien (oder Frühlingsblumen?) bekränzt war. Lehrer und Zeit des Aristonoos nennt Pausanias unbekannt, und ihn hier einzufügen ist besonders durch die richtige Bemerkung Brunns[d]) motivirt, daß Aegina Ol. 80, 3 mit seiner Selbständigkeit auch die Blüthe seiner Kunst verlor, so daß man einen aeginetischen Meister immer besser vor diesen Zeitpunkt, als später ansetzen wird. Dazu kommt dann, daß die von Pausanias bezeichnete Darstellung des Zeus dem auf Münzen so weit verbreiteten, archaischen Typus entspricht (s. oben

a) Strabon XIV. p. 637: ἐπ' ἀριστερᾷ δὲ τὸ προάστειον τὸ πρὸς τῷ Ἡραίῳ καὶ ὁ Ἴμβρασος ποταμὸς καὶ τὸ Ἡραῖον, ἀρχαῖον ἱερὸν καὶ νεὼς μέγας, ὃς νῦν πινακοθήκη ἐστί...... τό τε ὕπαιθρον ὁμοίως μεστὸν ἀνδριάντων ἐστὶ τῶν ἀρίστων· ὧν τρία Μύρωνος ἔργα κολοσσικὰ ἱδρυμένα ἐπὶ μιᾶς βάσεως, ἃ ἦρε μὲν Ἀντώνιος, ἀνέθηκε δὲ πάλιν ὁ Σεβαστὸς Καῖσαρ εἰς τὴν αὐτὴν βάσιν τὰ δύο, τὴν Ἀθηνᾶν καὶ Ἡρακλέα, τὸν δὲ Δία εἰς τὸ Καπετώλιον μετήνεγκε κατασκευάσας αὐτῷ ναΐσκον.

b) Mon. dell' Inst. I. 24, Gerhard, Trinkschalen Taf. 6. u. 7., Müller-Wieseler Denkm. d. a. Kunst I. No. 210b.

c) Paus. V. 22. 5 Προελθόντι δὲ ὀλίγον Ζεύς ἐστι..... ἀετὸν ἔχων τὸν ὄρνιθα καὶ τῇ ἑτέρᾳ τῶν χειρῶν κεραυνόν· ἐπίκειται δὲ αὐτῷ καὶ ἐπὶ τῇ κεφαλῇ στέφανος, ἄνθη τὰ κρίνα (ἠρινά Sieb.). Μεταποντίνων δέ ἐστιν ἀνάθημα, Αἰγινήτου δὲ ἔργον Ἀριστόνου· τοῦ δὲ Ἀ. τούτου διδάσκαλον, ἢ καθ' ὅντινα χρόνον ἐγένετο, οὐκ ἴσμεν.

d) Künstlergeschichte I. S. 96.

S. 12 ff.), was eher für den Archaismus auch dieser Statue, als für das Gegentheil in die Wagschale fällt.

Askaros von Theben ist der Meister einer ebenfalls mit Blumen bekränzten und blitzbewehrten Statue des Zeus, welche in der Altis zwischen dem Buleuterion und dem großen Tempel zur Rechten stand. Die Angabe des Meisters dieses Askaros und seiner Zeit ist im Texte des Pausanias [a]) lückenhaft und obendrein wahrscheinlich corrupt, aber wenn auch die Combinationen Brunns [b]), nach denen Askaros in der Zeit des Xerxes gelebt und etwa Kanachos oder Aristokles zum Lehrer gehabt hätte, eben so wenig für sicher gelten können, wie die von Urlichs [c]) vorgeschlagene Emendation: διδαχθέντος παρὰ τῷ Σικυωνίῳ Κανάχῳ· τὸ δ' ἐπίγραμμα ἀνάθημα Θεσσαλῶν φησὶν εἶναι, so wird man doch nicht allein die Möglichkeit, sondern sogar die Wahrscheinlichkeit dieser Combination und Emendation zugeben müssen [27]), während auch abgesehen davon für die Einreihung der Statue an dieser Stelle deren Verwandtschaft mit der eben behandelten des Aristonoos spricht.

Von Ariston und Telestas den Lakonen stand in der Altis ein 18 Fuß hoher eherner Zeus, Weihgeschenk der Kleitorier in Arkadien wegen uns unbekannter Siege. Auch die Künstler, von denen schon Pausanias [d]) sagt, daß sie nicht zu den berühmten gehören, sind uns unbekannt, und sie hier mit einzureihen giebt es nur den von Brunn [e]) geltend gemachten Grund, daß in den folgenden Perioden keine lakedaemonischen Künstler mehr genannt werden.

Nicht mehr in die Periode vor Phidias darf man den Zeus mit Ganymedes von Aristokles, dem Sohn und Schüler des Kleoitas [f]) ansetzen, da dieser letztere zu Phidias' Zeit die Schranken der Rennbahn in Olympia künstlich herriehtete [g]). In welche Periode aber der Zeus des Musos in der Altis [h]) und derjenige des Phylakos oder Thylakos und Onaithos [i]) daselbst falle, ist gänzlieh unbekannt.

---

a) Paus. V. 24. 2. Ἀπὸ δὲ τοῦ βουλευτηρίου πρὸς τὸν ναὸν ἐρχομένῳ τὸν μέγαν ἔστιν ἄγαλμα ἐν ἀριστερᾷ Διὸς ἐστεφανωμένον δὲ οἷα (ἴοις conj. Schubart, Zeitschr. f. d. Alt. Wiss. 1847. S. 230) δὴ ἄνθεσι, καὶ ἐν τῇ δεξιᾷ χειρὶ αὐτοῦ κεραυνὸς πεποίηται. τοῦτο δέ ἐστιν Ἀσκάρου τέχνη Θηβαίου, διδαχθέντος παρὰ τῷ Σικυωνίῳ καὶ..... Θεσσαλῶν φησὶν εἶναι.

b) Künstlergesch. I. 64 f., vgl. das. S. 112.

c) Skopas' Leben und Werke S. 72.

d) Pausan. V. 23. 7. πλησίον δὲ τοῦ Ὑβλαίων ἀναθήματος βάθρον τε πεποίηται χαλκοῦν, καὶ ἐπ' αὐτῷ Ζεύς· τοῦτον ὀκτὼ μάλιστα εἶναι ποδῶν καὶ δέκα εἰκάζομεν. οἵτινες δὲ αὐτὸν ἔδοσαν τῷ θεῷ, καὶ ὧντινών ἐστιν ἔργον, ἐλεγεῖον γεγραμμένον σημαίνει·

Κλειτόριοι τόδ' ἄγαλμα θεῷ δεκάταν ἀνέθηκαν
πολλᾶν ἐκ πολίων χερσὶ βιασάμενοι.
καὶ** μετρεῖτ' Ἀρίστων ἠδὲ Τελέστας
αὐτοκασίγνητοι καλὰ Λάκωνες ἔθεν.

τούτους οὐκ ἐς ἅπαν τὸ Ἑλληνικὸν ἐπιφανεῖς νομίζω γενέσθαι· εἶχον γὰρ ἄν τι καὶ Ἠλεῖοι περὶ αὐτῶν λέγειν, καὶ πλέονα ἔτι Λακεδαιμόνιοι πολιτῶν γε ὄντων.

e) Künstlergeschichte I. S. 115.

f) Paus. V. 24. 5.

g) Vgl. Brunn, Künstlergeschichte II. S. 329.

h) Paus. V. 24. 1 παρὰ τούτων (des Zeus und Poseidon Laoitas) τὸν βωμὸν Ζεὺς ἐπὶ χαλκοῦ βάθρου δῶρον μὲν τοῦ Κορινθίων δήμου, Μούσου δέ ἐστιν ἔργον, ὅστις δὴ οὗτός ἐστιν ὁ Μοῦσος. Vgl. Brunn, Künstlergeschichte I. S. 522.

i) Paus. V. 23. 5: Διὸς δὲ ἄλλο ἄγαλμα παρὰ τὸ ἅρμα ἀνάκειται τὸ Κλεοσθένους .... τὸ δὲ ἄγαλμα τοῦ Διὸς Μεγαρέων μέν ἐστιν ἀνάθημα, ἀδελφοὶ δὲ αὐτὸ Φύλακός τε (Θύλακος?) καὶ Ὀναι-

Wenden wir uns nun schließlich zu der Aufstellung einer Liste der litterarisch überlieferten, gewiß oder vermuthlich archaischen Darstellungen des Zeus, deren Künstler wir nicht kennen, so wird auch diese nicht eben sehr lang werden. Um bei der Altis von Olympia, dem Hauptfundorte von Zeusstatuen zu beginnen, können wir von den 42 oder 43 von Pausanias V. 21. 2 — V. 24. 11 aufgezählten Bildern des höchsten Gottes außer demjenigen des Dionysios von Argos unter den Weihgeschenken des Mikythos (s. oben S. 14.) und demjenigen des Anaxagoras von Aegina (s. a. a. O.), ferner außer den so eben verzeichneten des Aristonoos, des Askaros und des Telestas als gewiß alt erweisen erstens den von den Hyblaeern geweihten, nahe bei dem Viergespanne des Gelon aufgestellten Zeus mit dem Scepter, welchen Pausanias[a]) ausdrücklich »ἀρχαῖος« nennt, und zweitens denjenigen 12 Fuß großen, welcher, zur Rechten des großen Tempels gegen Sonnenaufgang aufgestellt, nach Pausanias[b]) ein Weihgeschenk der Lakedaemonier nach dem zweiten messenischen Kriege (Ol. 28) war. Dazu könnte man drittens die bei dem Pelopion auf einer niedrigen Säule stehende kleine Zeusstatue mit einer vorgestreckten Hand[c]) rechnen, weil diese Aufstellung von Götterbildern in der alten Zeit wenigstens gewöhnlicher war, als in der späteren, allein bewiesen ist damit Nichts und eben so wenig läßt sich von dem ganzen Rest der »Zanes« in der Altis, welche, so weit sie nicht als später entstanden erweislich sind, entweder von unbekannten Künstlern stammen oder von unbekannten Privatpersonen oder endlich von Städten aus chronologisch nicht feststellbaren Anlässen geweiht waren[28]), die Periode erforschen.

Außerhalb der Altis Olympia's sind, abgesehen von den bereits in § 2 und 3 behandelten, noch folgende sicher archaische, jedenfalls der Periode vor Phidias angehörende Zeusdarstellungen zu verzeichnen. In Athen sah Pausanias[d]) im Peribolos des Olympieion ein alterthümliches Erzbild des Zeus neben einem Tempel des Kronos und der Rhea und einem Temenos der Gaea Olympia, in Argos desgleichen neben dem angeblichen Grabe des Pelasgos einen ehernen Untersatz mit den alterthümlichen Bildern der Artemis, des Zeus und der Athena[e]), welche Lykeas in die vortroische Zeit hinaufdatirte; daselbst auf der Höhe der Larissa in dem dachlosen Tempel des Zeus Larissaeos ein nicht mehr auf seiner Basis stehendes Xoanon des Gottes[f]). In dem unmittelbar nach den Perserkriegen[g]) erbauten s. g. Schatzhause

θος καὶ οἱ παῖδες οἱ τούτων εἰργάσαντο· ἡλικίαν δὲ αὐτῶν καὶ πατρίδα ἢ παρ' ὅτινι ἐδιδάχθησαν οὐκ ἔχω δηλῶσαι. Vgl. Brunn a. a. O.

a) Paus. V. 23. 6. πρὸς δὲ τῷ ἅρματι τοῦ Γέλωνος Ζεὺς ἕστηκεν ἀρχαῖος, ἔχων σκῆπτρον· Ὑβλαίων δέ φασιν εἶναι ἀνάθημα.

b) Paus. V. 24. 3. Τοῦ ναοῦ δέ ἐστιν ἐν δεξιᾷ τοῦ μεγάλου Ζεὺς πρὸς ἀνατολὰς ἡλίου, μέγεθος μὲν δυώδεκα ποδῶν, ἀνάθημα δὲ λέγουσιν εἶναι Λακεδαιμονίων ἡνίκα ἀποστᾶσι Μεσσηνίοις δεύτερα τότε ἐς πόλεμον κατέστησαν. ἔπεστι δὲ καὶ ἐλεγεῖον ἐπ' αὐτῷ·

Δέξο ἄναξ Κρονίδα Ζεῦ Ὀλύμπιε καλὸν ἄγαλμα
ἱλάῳ θυμῷ τοῖς Λακεδαιμονίοις.

c) Paus. V. 24. 5. παρὰ δὲ τῷ Πελοπίῳ κίων τε οὐχ ὑψηλὸς καὶ ἄγαλμα Διός ἐστιν ἐπ' αὐτῷ μικρόν, τὴν ἑτέραν τῶν χειρῶν προτεῖνον. Vgl. die Münze Fig. 5.

d) Paus. I. 18. 7. Ἔστι δὲ ἀρχαῖα ἐν τῷ περιβόλῳ Ζεὺς χαλκοῦς καὶ ναὸς Κρόνου καὶ Ῥέας καὶ τέμενος Γῆς ἐπίκλησιν Ὀλυμπίας.

e) Paus. II. 22. 2. ... τάφος Πελασγοῦ. πέραν δὲ τοῦ τάφου χαλκεῖόν ἐστιν οὐ μέγα, ἀνέχει δὲ αὐτὸ ἀγάλματα ἀρχαῖα Ἀρτέμιδος καὶ Διὸς καὶ Ἀθηνᾶς.

f) Paus. II. 24. 3. Ἐπ' ἄκρᾳ δέ ἐστι τῇ Λαρίσσῃ Διὸς ἐπίκλησιν Λαρισσαίου ναὸς οὐκ ἔχων ὄροφον. τὸ δὲ ἄγαλμα ξύλου πεποιημένον οὐκέτι ἑστηκὸς ἦν ἐπὶ τῷ βάθρῳ.

g) Brunn, Künstlergeschichte II. S. 328.

der Karthager in Olympia endlich erwähnt Pausanias [a]) als Weihgeschenk des Gelon und der Syrakusaner nach ihren Siegen über die Karthager eine große Statue des Zeus; denn jenes Relief mit der Kindheitspflege des Zeus an dem angeblich von Melampus geweihten Altar im Tempel der Athena Alea in Tegea (Paus. VIII. 47. 3.) kann in diesem Zusammenhange nicht mit in Rücksicht kommen. Dagegen sind noch folgende wahrscheinlich oder vermuthlich alterthümliche Zeusbilder hinzuzufügen. Erstens dasjenige des Zeus Polieus auf der Akropolis von Athen [b]), welches hieher gehören würde, sofern Jahn [c]) mit Recht vermuthet hat, der archaische, blitzwerfende Zeus auf Münzen Athens, von denen in Fig. 4 die beiden von Jahn geltend gemachten Exemplare abgebildet sind, stelle eben diesen Polieus dar, worüber hier nicht abgesprochen werden soll. Sodann würde man hier das Bild in dem angeblich von Aeakos auf dem Panhellenion Aeginas gegründeten Heiligthume des Zeus zu rechnen haben, wenn ein solches überhaupt vorhanden war, woran sich bei Pausanias' [d]) Schweigen gerechter Zweifel hegen läßt. Das Gleiche gilt von dem Hieron des Zeus Soter in Troezen, welches Anthas' Sohn Aëtios gegründet haben sollte [e]), während es dahinstehn muß, ob die Bilder des olympischen Zeus und der olympischen Aphrodite in dem angeblich von Epimenides erbauten Rundbau nahe bei der Skias in Sparta [f]) mit dem Gebände gleichzeitig waren, oder nicht. Auf eine alterthümliche Gestalt des Zeus Ithomatas bei Paus. III. 26. 6 lassen die schon früher (oben S. 13) erwähnten Umstände seiner Auffindung schließen. Den ebenfalls schon (oben S. 13) erwähnten unbärtigen Zeus Soter von Aegion in Achaia nennt Pausanias (VII. 23. 9) alterthümlicher als einen andern neben diesem aufgestellten bärtigen, was uns wohl berechtigt, an archaische Bildung überhaupt zu denken, wogegen schwerlich ein Grund vorliegt, die Herme des Zeus Teleios in Tegea [g]) für alt zu halten, da das von Pausanias hervorgehobene und sicher auch bis in spätere Kunstzeit dauernde Gefallen der Arkader an der Hermenform bekannt und die Annahme unbegründet ist, daß dieselbe an sich zu den frühen Stufen der Götterbildnerei zu rechnen wäre. Dagegen muß zugegeben werden, daß die Statue des Zeus Eleutherios von weißem Marmor bei Plataeae [h]) aus der Zeit unmittelbar nach der großen Perserschlacht bei




Fig. 4.
Athenische Erzmünzen mit dem vermutheten Zeus Polieus.

a) Paus. VI. 19. 7. .... ὁ Καρχηδονίων θησαυρός ..... ἀναθήματα δὲ ἐν αὐτῷ Ζεὺς μεγέθει μέγας ...... Γέλωνος δὲ ἀνάθημα καὶ Συρακοσίων Φοίνικας ἤτοι τριήρεσιν ἢ καὶ πεζῇ μάχῃ κρατησάντων.

b) Pausan. I. 24. 4. καὶ Διός ἐστιν ἄγαλμα (ἀγάλματε?) τό τε Λεωχάρους καὶ ὁ ὀνομαζόμενος Πολιεύς κ. τ. λ.

c) Nuove Memorie dell' Instituto p. 1. sqq., besonders p. 16 sq. tav. I. No. 1 u. 2.

d) Pausan. II. 30. 4: τὸ δὲ Πανελλήνιον, ὅτι μὴ τοῦ Διὸς τὸ ἱερόν, ἄλλο τὸ ὄρος ἀξιόλογον εἶχεν οὐδέν. τοῦτο δὲ τὸ ἱερὸν λέγουσιν Αἰακὸν ποιῆσαι τῷ Διί.

e) Pausan. II. 31. 10: ἔστι δὲ καὶ Διὸς ἱερὸν ἐπίκλησιν Σωτῆρος· ποιῆσαι δὲ αὐτὸ βασιλεύοντα Ἀέτιον τὸν Ἄνθα λέγουσιν.

f) Pausan. III. 12. 11: πρὸς δὲ τῇ Σκιάδι οἰκοδόμημά ἐστι περιφερές, ἐν δὲ αὐτῷ Διὸς καὶ Ἀφροδίτης ἀγάλματα ἐπίκλησιν Ὀλυμπίων· τοῦτο Ἐπιμενίδην κατασκευάσαι λέγουσιν κ. τ. λ.

g) Pausan. VIII. 48. 6: πεποίηται δὲ καὶ Διὸς Τελείου βωμὸς καὶ ἄγαλμα τετράγωνον· περισσῶς γὰρ δή τι τῷ σχήματι τούτῳ φαίνονταί μοι χαίρειν οἱ Ἀρκάδες.

h) Pausan. IX. 2. 5: οὐ πόρρω δὲ ἀπὸ τοῦ κοινοῦ τῶν Ἑλλήνων (μνήματος) Διός ἐστιν Ἐλευθερίου βωμός .... τοῦ Διὸς δὲ τόν τε βωμὸν καὶ τὸ ἄγαλμα ἐποίησαν λευκοῦ λίθου.

dieser Stadt, also aus der Periode vor Phidias stamme[29]), während es endlich wiederum nicht zu entscheiden ist, welcher Periode jenes Bild des Zeus Hyetios und dasjenige im gemeinsamen Tempel des Kronos, Zeus und der Hera in Lebadeia[a]) angehört haben, für deren Archaismus man nur ganz im Allgemeinen die Alterthümlichkeit des dortigen Cultus und etlicher der von demselben berührten Bildwerke geltend machen könnte.

Erhaltene Darstellungen des Zeus aus der Periode vor Phidias und deren archaistische Nachbildungen.

Reliefe.

Eine archaische oder auch nur archaistische Statue oder Büste des Zeus ist in unserem ganzen Antikenvorrathe bis jetzt nicht bekannt; von Rundbildern kleinern Maßstabes ist unter den archaistischen[30]) zumeist die in Gerhards antiken Bildwerken Taf. 1 abgebildete samische Terracotte, Zeus und Hera nebeneinander thronend hervorzuheben; auf dem Gebiete der Sculptur haben wir es daher wesentlich mit Reliefen zu thun.

Von echt archaischen Reliefen sind hier nur zwei anzuführen, 1) dasjenige von dem s. g. Harpyienmonumente von Xanthos[31]), welches aber nur bedingterweise seine Stelle in dieser Untersuchung über die historische Entwickelung des Zeusideales finden kann.

Bekanntlich erscheinen in der Mitte der Süd-, Ost- und Nordseite der die Grabkammer umgebenden Reliefplatten drei thronende Göttergestalten, welche bei großer Ähnlichkeit im Allgemeinen, im Besonderen durch persönliche Eigenthümlichkeiten und durch Attribute und Beiwerk von einander unterschieden sind. Alle drei sind mit Ärmelchitonen, deren Ärmel bis an die Ellenbogen reichen und mit Himatien bekleidet, welche über die Schulter geworfen den rechten Arm frei lassen, alle drei sind mit langen Sceptern ausgestattet und empfangen, wie es scheint, verschiedene Opfergaben. Der Gott auf der Südseite (No. 1), unbärtig gebildet, ohne deswegen jünger zu sein als die anderen, sitzt auf einem mäßig verzierten Polsterstuhle mit Rückenlehne, aber ohne Armlehnen; sein Scepter hat er an die linke Schulter gelehnt und erhebt in jeder Hand eine Frucht, welche wohl mit Recht als Granatapfel angesprochen wird. Seine Füße scheinen mit einer Art von Schnabelschuhen bekleidet zu sein, deren Spitzen sich aufwärts krümmen. Vor ihm steht eine entschieden männliche, nicht, wie irrthümlich gesagt worden, weibliche Gestalt, welche eine Taube, an den Flügeln gefaßt, in der Linken trägt, und die Rechte wie im Gebet gegen den Gott erhebt. — Der Gott auf der Ostseite (No. 2) sitzt auf einem ungleich reicher verzierten, mit Rücken- und Armlehnen ausgestatteten Polstersessel, die, soviel man am Gypsabguß unterscheiden kann, unbekleideten Füße auf einen Schemel gestellt; auch er hat sein Scepter gegen die linke Schulter gelehnt, läßt aber die Linke über dem Knie bequem auf demselben ruhen, während er mit der Rechten eine zierlich gefaßte Blume gegen das Gesicht erhebt, als wolle er an derselben riechen. Als Stütze der Armlehne seines Thrones erscheint ein fischgeschwänzter Triton oder ein sonstiges analoges Wesen, dessen Beziehung auf das Wasser schwerlich zu läugnen sein wird. Vor ihm steht ein kleiner Knabe im Chiton, welcher mit eifriger Geberde einen Hahn in der Rechten, einen Apfel oder auch einen Ball in der Linken doch wohl als

a) Pausan. IX. 39. 4: τὰ δὲ ἐπιφανέστατα ἐν τῷ ἄλσει Τροφωνίου ναός .... ἔστι δὲ καὶ Δήμητρος ἱερόν .... καὶ Ζεὺς Ὑέτιος ἐν ὑπαίθρῳ.

Opfergaben gegen den Gott erhebt. — Der Gott auf der Nordseite (No. 3) endlich sitzt, er allein von rechts nach links profilirt, worauf aber wohl keinerlei Gewicht zu legen ist, auf einem Polsterstuhl ohne Rücken- und Armlehne, dem am einfachsten von allen dreien gestalteten; sein ebenfalls an die Schulter gelehntes Scepter faßt er leicht mit der Linken, während er mit der Rechten einen Helm ergreift, welchen ein vor ihm stehender gerüsteter Mann ihm doch wohl darbietet, nicht etwa von ihm empfängt. Seine Füße scheinen mit Sandalen angethan zu sein und unter seinem Sitze ist ein Thier angebracht, welches auch von einer zoologischen Autorität[a]) mit Bestimmtheit als Bär angesprochen wird, wenngleich es keiner von den jetzt bekannten Rassen ist.

In diesen drei Göttergestalten haben nun Alle, welche bisher über dies Monument geschrieben, eine Trias des höchsten Gottes erkannt, wie sie auch auf griechischem Boden nachweisbar ist[b]), und in der That liegt dieser Gedanke so nahe, ja drängt sich, wie Welcker sagt, so von selbst auf, daß man sich ihm kaum wird entziehn können, in sofern die aus ihm geschöpfte Erklärung sich ganz im Allgemeinen hält, aber auch nur dann. Die besonderen griechischen Namen des dreifachen Zeus, als eines himmlischen oder höchsten (ὕψιστος), eines Meerzeus oder Zenoposeidon und eines unterirdischen (χθόνιος) einzeln auf diese drei Gestalten anzuwenden, ist man dagegen schwerlich berechtigt, da es sich hier nicht um die Darstellung hellenischer Religionsideen handelt, sondern vielmehr um einen specifisch lykischen Ideenkreis, dessen Symbolik wir, wie bei den Harpyien und den auf der Westseite dargestellten Wesen mehr oder weniger sinnvoll auslegen, und auch hier ahnen mögen, den wir aber nicht kennen, auf den also specifisch und rein griechische Terminologie zu übertragen die Grenzen einer gesunden und deswegen fruchtbaren Interpretationsmethode überschreitet. Es hat deshalb auch nicht fehlen können, daß diejenigen, welche die griechischen Namen der Zeustrias hier in Anwendung gebracht haben, mit einander in Widerspruch gerathen sind[32]). Ist dem aber so, ja muß es als zweifelhaft bezeichnet werden, ob wir die hier dargestellten Gottheiten oder eine einzelne derselben mit dem Namen des Zeus belegen dürfen, so wird man sich consequenter Weise auch dem nicht entziehen können, anzuerkennen, daß die auf dem xanthischen Harpyienmonumente dargestellten Gottheiten, so griechisch oder dem Griechischen verwandt der Stil des Monuments auch sein mag, für die Geschichte der Entwickelung des griechischen Zeusideals eine nur problematische Bedeutung haben.

Anders verhält es sich mit dem zweiten echt archaischen Relief: 2) jener trefflich erfundenen und nicht minder trefflich componirten Metope eines der jüngeren Tempel (E. bei Serradifaleo) in der Unterstadt von Selinunt, welche die Scene der Begegnung von Zeus und Hera auf dem Ida (Il. XIV. 315 ff.) oder, genauer gesprochen, die hieratische Grundlage dieser homerischen Darstellung in dem argivischen Mythus von des Zeus und der Hera »heiliger Hochzeit« auf dem Kokkygionberge in einer Weise darstellt, in welche Züge der poëtischen Gestaltung hineinspielen[c]). Auf die Scene als solche ist in dem gegenwärtigen Zusammenhange näher

---

a) Peter bei Friederichs, Bausteine S. 44.

b) Vgl. Welcker, Alte Denkm. II. 87. Griech. Götterl. I. 164 f.

c) Abgeb. bei Serradifaleo, Antichità della Sicilia Vol. II. tav. 33, vgl. das. p. 66, hiernach in m. Gesch. d. griech. Plastik. 2. Aufl. I. S. 378.

nicht einzugehn, sie wird in Verbindung mit anderen Darstellungen desselben Gegenstandes in der Kunstmythologie der Hera behandelt werden[33]; hier muß nur bemerkt werden, daß dieses Relief, wenngleich es auch nicht gar lange vor Phidias oder vor dessen olympischem Zeus entstanden sein mag, dennoch seinem Stilcharacter nach durchaus der archaischen Periode, wenn auch dem reifen Archaismus angehört und eben deswegen in vorzüglichem Grade geeignet ist, zu zeigen, wie weit es die archaische Kunst in der Darstellung des höchsten Gottes gebracht hatte und wo die Grenzen ihrer Charakteristik liegen.

Ein solches durch einige Münzen und ferner hauptsächlich durch die archaische Vasenmalerei zu ergänzendes Zeugniß archaisch-plastischer Entwickelung aber ist um so werthvoller, da wir im Übrigen auf die ungleich zahlreicheren archaistisch-hieratischen Reliefdarstellungen des Zeus angewiesen sind, bei denen es immer fraglich und keineswegs leicht zu entscheiden ist, welche Elemente ihrer Bildungen sie aus der echt alterthümlichen Kunst geschöpft haben und welche anderen von den Einflüssen späterer Kunstentwickelung herstammen. Da indessen über die Benutzung dieser ganzen Classe von Monumenten im historischen Zusammenhange der Stilentwickelung die leitenden Grundsätze im allgemeinen Theile dieser Betrachtungen niedergelegt sind, so kann es sich hier nur um deren Anwendung in den einzelnen gegebenen Fällen handeln. Die in Frage kommenden Monumente sind:

3) Der ehemals Borghesiche s. g. Zwölfgötteraltar[34] im Louvre[a]);

4) Das nach seinem Gegenstande noch immer nicht genügend erklärte[35] capitolinische Puteal, Beschreibung Roms III. 1. S. 174 f., Zimmer 5. No. 1, jetzt in der großen obern Gallerie unter No. 76[b]);

5) der viereckige Altar mit dem Hochzeitszuge des Zeus und der Hera jetzt im Caféhause der Villa Albani, Beschreib. Roms III. II. S. 476. Indicazione antiquaria per la V. Albani No. 249[c]);

6) ein dreiseitiger Candelaberfuß in der Galeria delle statue im Vatican, mit den Figuren des Zeus, der Hera und des Hermes, Beschreibung Roms II. II. S. 178 f.[d]);

7) ein runder Altar mit drei Göttern, früher im Besitze Cavaceppi's,

---

a) Die bisherigen Abbildungen, deren keine einzige genügt, sind in chronologischer Folge verzeichnet bei Petersen: Das Zwolfgöttersystem der Griechen und Römer, Hamburg 1853 S. 29. Note 8, es sind die folgenden: a) eine Seite bei Winckelmann Mon. ined. No. 15, b) alle drei Seiten bei Visconti, Mus. Pio Clem. VI. tav. 13, c) ders. Sculture del Palazzo d. Villa Borgh. III., Mon. Gabini tav. d'agg. a. b. c., d) Winckelmann, Abbildungen No. 31 (Werke III. Taf. 7. 8), e) Millin, G. M. pl. VI—VIII, f) Hirt, Bilderbuch Vign. 2. 3. 4, g) Bouillon, Mus. des Ant. III. 66, h) Clarac, Mus. des sculpt. pl. 173, 174, i) Müller, Denkm. d. a. Kunst I. No. 43—45, k) Gerhard, Über die zwölf Götter, Abhh. d. Berl. Akad. 1840. Ph.-h. Cl. Taf. II. 3—5, endlich l) bei Petersen selbst Taf. A. (nach Gerhard).

b) Vollständige Abbildungen des Monumentes bei a) Winckelmann, Mon. ined. No. 5, b) Mus. Capitol. IV. tab. 22., c) H. Meyer, Gesch. d. bild. Künste Taf. 3., d) Righetti, Descriz. d. Campidoglio I. tav. 74., e) Armellini, Scult. d. Campid. tav. 145, 146., f) Müller-Wieseler, Denkm. d. a. Kunst II. No. 197.

c) Vollständig abgebildet bei a) Winckelmann, Mon. ined. No. 6., b) Zoega, Bassirilievi di Roma tav. 101., c) Welcker, Alte Denkm. II. Taf. 1. No. 1.[36].

d) Vollständig abgebildet im Mus. Pio Clem. IV, 2, der Zeus allein auch in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 19.

jetzt in demjenigen Torlonias in Rom, vgl. Welckers Zeitschrift für alte Kunst S. 243 mit der Abbildung Taf. 3. No. 11, bisher der einzigen;

8) ein runder Altar im Hofe des Palasts Colonna in Rom mit der Aussendung des Triptolemos nach der bisherigen Erklärung, in welchem der Archaismus nur noch ganz äußerlich und in Einzelheiten auftritt; Welcker a. a. O. S. 96 ff. mit der Abbildung Taf. 2. No. 8[a]).

9) Brustbild des Zeus in einer Campana'schen Terracotte[b]).

Nicht mitzählen kann in dieser Reihe ein Relief der Pembroke'schen Sammlung in Wiltonhouse[c]), seitdem Conze[d]) mit großer Bestimmtheit ausgesprochen hat, daß dieses stark überarbeitete, aber echte Relief, das Andere[e]) für archaisch oder archaistisch angesehn haben, »keiner anderen Zeit als der besten attischen nach Phidias zuzuschreiben sei.«

Der Zeus im östlichen Parthenonfriese ferner kann, obwohl auch er vor dem Zeus in Olympia entstanden ist, als eine vermuthliche Schöpfung des Phidias oder seiner Schule und Werkstatt in der gegenwärtigen Reihe nicht mit gezählt werden, sondern muß seine Stelle in der Reihe der Reconstructionsmittel des olympischen Zeus finden. Und endlich muß der Zeus im östlichen Friese des sogenannten Theseion in Athen[f]), seitdem nicht allein diese Benennung des allbekannten Gebäudes als irrig erwiesen, sondern auch die von der frühern Forschung angenommene Entstehung seiner Sculpturen vor denen des Parthenon sehr zweifelhaft geworden ist, der Betrachtung in einem andern Zusammenhange als dem gegenwärtigen unterworfen werden.

Münzen.

In Münzen ist irgend ein archaischer Zeuskopf eben so wenig bekannt wie in der Sculptur, und auch für die ganze Gestalt liegt eben keine besonders große Mannigfaltigkeit von Typen vor. Am häufigsten und in der That sehr weit verbreitet ist 1) derjenige Typus, dem wir schon auf den Münzen von Messene (oben S. 12) und auf athenischen (S. 19) begegnet sind. Jahn, welcher[g]) für diesen in athenischen Erzmünzen überaus frequenten Typus[h]), wie oben bemerkt, den Namen des Zeus Polieus in Anspruch nimmt, hat denselben außerdem auf den Münzen von Messene (s. oben), Thuria in Messenien[i]), Aigion in Achaia[k]), Kierion in Thessalien[l]), Kyzikos[m]),

---

a) Wiederholt auch im Bilderhefte zur 2. Auflage von Creuzers Symbolik Taf. 37 und bei Guignaut, Réligions de l'Antiquité pl. 84. No. 551, vgl. dessen Explication p. 226.

b) Campana, Opere in plastica I. tav. 3. Ein zweites Exemplar in London, s. Combe, Terracottas in the brit. Mus. pl. IX. No. 15; ein ähnlicher Kopf bei Passeri, Lucernae fictiles tab. 23.

c) Abgebildet in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 9 nach einer freilich oberflächlichen Skizze.

d) Archaeol. Zeitung 1864 Anz. S. 174*.

e) Vgl. Müller, Newton und Waagen bei Conze a. a. O.

f) Abgebildet in Stuart and Revett, Antiquities of Athens Vol. 3. chapt. 1. pl. 16 und danach in den Denkm. d. a. Kunst I. No. 109 und in m. Gesch. d. griech. Plast. I. 2. Aufl. Fig. 54. vgl. S. 266 f.

g) Nuove memorie dell' Inst. p. 16 sq.

h) Beulé, Monnaies d'Athènes p. 228, 237, 249, 281, 301, 357, 368. In der berliner Sammlung ist eine ganze Reihe mit mancherlei Modificationen der Bewegung, des Grades derselben und auch des Archaismus der Formen.

i) Dumersan, Cab. Allier de Hauteroche pl. 6. 18. Jahn a. a. O. tav. 1. No. 4.

k) Mus. Hunter. 3. 1. Dumersan, Cab. Allier de Hauteroche p. 49, Jahn a. a. O. tav. 1. No. 5.

l) Millingen, Anc. coins. 3. 14, Jahn a. a. O. tav. 1. No. 6.

m) Mus. Hunter. 24. 16.

Attuda in Phrygien[a]), in diesen allen mit dem Adler auf der vorgestreckten Linken, nachgewiesen; ohne solchen, dafür mit dem Scepter in der Linken auf Münzen von Ambrakia[b]), der Bruttier[c]) und von Petelia[d]). Allein damit ist die Verbreitung dieses Typus noch nicht erschöpft, er kehrt wieder in lukanischen Münzen[e]), in solchen von Pautalia in Thrakien[f]) (Erzmünzen unter Geta geprägt, der Gott hat den Adler auf der Linken, seine Darstellung aber ist nicht entfernt archaisch), von Akarnanien[g]), Megara[h]), Patrae in Achaia[i]), Mantineia[k]), Aegina[l]) und Lesbos[m]).

Ob man den Zeus dieses so überaus weit verbreiteten und auch für andere Gottheiten s. oben S. 14) benutzten Typus mit einem gemeinsamen Namen oder Beinamen wird bezeichnen dürfen, ist wohl mehr als zweifelhaft, ja selbst, daß man in diesem Typus auf den Münzen Athens den auf der Akropolis aufgestellten Zeus Polieus wiederzuerkennen habe, wie Jahn[n]) zu erweisen sucht, unterliegt noch mehren Bedenken, welche an einem andern Orte vorgetragen werden sollen. Das Eine aber wird man wohl mit Recht annehmen dürfen, daß dieser Typus nicht blos für Münzstempel erfunden worden, sondern auch in Statuen dargestellt gewesen ist, wenngleich wahrscheinlich keineswegs an allen den Orten, in deren Münzstempeln wir ihn kennen, und daß er, wie Jahn[o]) sehr gut ausgeführt hat, ein denkwürdiges Document einer wichtigen Phase der Entwickelung der griechischen Plastik darstellt. Besonders wichtig aber für Zeus, für welchen, gewiß wenigstens wahrscheinlicher als für den Apollon, wie ihn uns die Münzen von Kaulonia zeigen, und vielleicht auch für den Poseidon, wie er auf den Münzen von Poseidonia und Sybaris erscheint, die hier in Rede stehende Gestalt und Bewegung erfunden worden ist, um den blitzbewehrten Herrn der Welt nicht allein als seiend, sondern so zu vergegenwärtigen, daß sein Wesen und seine Macht sichtbar und nachdrücklich vor die Augen trat.



Figur 5. Athen. Münze.

2) Einen zweiten archaischen Zeustypus finden wir in einer andern weniger zahlreichen Reihe athenischer Erzmünzen[p]), von der ein Exemplar aus der berliner Sammlung hierneben (Figur 5) abgebildet ist. Auch hier finden wir den blitzbewehrten Zeus dargestellt, welcher wie derjenige der ersten Reihe den linken Arm gleichsam gebietend vorstreckt, den Blitz dagegen ruhig in der gesenkten rechten Hand hält. Die Formen, soweit sich über dieselben bei der Kleinheit des Bildes und der mäßigen Erhaltung des Exemplars urteilen läßt, gehören dem reifen Archaismus an, der freilich bei der Darstellung in einem

---

a) Eckhel. Num. vett. anecd. 14. 7.
b) Mus. Hunter 1. 7., vgl. Mionn. II. 51. 47 u. 48., Eckhel Doct. Num. Vet. II. 162.
c) Carelli, Num. Ital. ant. 173. 55—62.
d) Carelli l. c. 184. 3—5.
e) Mionnet I. 150. 486.
f) In der königl. Münzsammlung in Berlin.
g) Eckhel Doct. Num. Vet. II. 183.
h) Königl. Münzsammlung in Berlin.
i) Königl. Münzsammlung in Berlin.
k) Königl. Münzsammlung in Berlin.
l) Mionnet II. 148. 38.
m) Mionnet III. 37. 36.
n) Nuove Memorie dell' Instituto p. 18 sq.
o) A. a. O. p. 20 sq.
p) Mionnet Suppl. III. 567, 230.

späten Stempel von seiner Schärfe verloren haben mag, dennoch aber bestimmt genug hervortritt, um es wenigstens glaublich zu machen, daß die Figur nicht für die Münze erfunden, sondern von einer Statue copirt ist.

3) Von ganz besonderer Wichtigkeit würde sodann drittens die sitzende Figur auf dem Revers von Münzen von Rhegion (Avs. Löwenkopf von vorn dem Gepräge Messanas, das gleichzeitig mit Rhegion dem Anaxilas gehorchte) aus der Zeit des Anaxilas Ol. 71 ff. sein, wenn diese Figur in der That das wäre, wofür sie bisher ganz allgemein genommen worden ist[a]), ein Zeus nämlich. Allein gegen diese Annahme erheben sich bedeutende Zweifel, auf welche, wie auf die in Rede stehenden Münzen hier etwas näher einzugehn geboten sein wird.

Die fragliche Figur sitzt in allen Exemplaren, von links nach rechts profilirt, auf einem lehnelosen vierbeinigen Sessel; in einer Reihe von Exemplaren hat dieselbe die Rechte in etwas verschiedener Weise auf das Scepter gestützt, die Linke bald auf die Hüfte gestemmt, bald auf den Sitz des Sessels gestützt, in einer andern Reihe stützt sie die Linke hinterwärts erhoben auf das Scepter, während sie die Rechte bald mit einer Phiale, bald leer, und zwar die innere Fläche nach unten, vorstreckt. Der Oberkörper erscheint in allen Exemplaren beider Reihen vollkommen nackt, nur daß in einem Exemplar der zweiten Reihe ein Zipfel des Gewandes über die linke Schulter geworfen ist, während den Unterkörper ein in allen Exemplaren nur kleines, wenn auch jedesmal etwas verschieden angeordnetes Himation umgiebt, aus welchem die Füße und in mehren Exemplaren beider Reihen auch die Beine vom halben Unterschenkel an wiederum nackt hervortreten. Die Füße stehn bald beide in nicht großer Entfernung von einander vor dem Sitz am Boden, bald ist der linke Fuß unter den Sitz gezogen, in einigen Fällen ist das linke Bein über das Knie des rechten gelegt, eine Bewegung, mit welcher das Aufstützen der Hand auf den Sitz in nächster und natürlichster Verbindung steht. Verschieden ist auch jedesmal die Haartracht; am eigenthümlichsten erscheint sie in denjenigen Exemplaren, wo die Haare kurz gebildet und rückwärts emporgesträubt zu sein scheinen; während in anderen Fällen eine gewundene Locke neben dem Halse herabzufallen scheint (deutlich ist das freilich bei der geringen Erhaltung nicht zu sehn), und wiederum in anderen sich vollkommen deutlich ein Haarknauf hinter dem Kopfe erkennen läßt. Die Figur ist in überwiegend den meisten Exemplaren bärtig, in einigen Exemplaren scheint sie keilbärtig zu sein, kommt jedoch auch, beispielsweise in dem im Mus. Borbon. a. a. O. No. 6 abgebildeten Exemplar, unzweifelhaft jugendlich vor. In allen Exemplaren umgiebt das Ganze ein Kranz von schmalen und langen Blättern, der als ein Lorbeerkranz gilt, wofür indessen hier keine Bürgschaft übernommen werden soll. Es wird sich nun gewiß nicht läugnen lassen, daß diese Figuren Manches an sich haben, welches die Ansicht, es sei in ihnen ein Zeus gemeint, nahe genug legt, Anderes aber steht dem entgegen, wie der Wechsel in der jugendlichen und bärtigen Bildung, in der Charakteristik der Person, welche mehrfach etwas entschieden ungöttliches hat. Kommt nun einerseits dazu, daß in keinem einzigen Falle diese Figur ein entscheidendes Attribut des Zeus hat, wie es der Blitz oder auch der Adler sein würde, während andererseits auf den älteren Münzen von Tarent eine mit

---

a) Vgl. Eckhel Doct. Num. Vet. I. 221, Mionnet I. p. 199 sqq. No. 948 sqq. Museo Borbon. Vol. VI. tav. 64. No. 6—10. p. 3., Pinder, die antiken Münzen des königl. Museums in Berlin S. 20.

mannigfach wechselnden Attributen (Badegeräth, einem Spinnrocken u. A.) ausgestattete durchaus verwandte sitzende Figur vorkommt, welche nichts Anderes als den Demos darstellen kann, so wird man sich, obwohl eine solche Personification in so früher Zeit etwas fremdartig erscheint, doch wohl entschließen müssen auch für die Münzen von Rhegion den Gedanken an Zeus aufzugeben und auch die rheginer Figur für den Demos zu erklären[37]).

Von desto größerer Bedeutung ist dagegen für die Geschichte der Entwickelung der Figur des Zeus das Gepräge auf 1.) arkadischen Münzen (Triobolen bis hinab zu Viertelobolen), deren Vorderseite in vertieftem Quadrat einen weiblichen Kopf, zum Theil mit der Beischrift ΑΡΚΑ oder ΑΡΚΑΔΙΚΟΝ, zum Theil ohne diese zeigt[a]). Auf der Kehrseite erscheint der Gott in allen Exemplaren auf einem Stuhle sitzend, dessen Rückenlehne in einen Schwanenhals ausgeht, meistens linkshin, seltener rechtshin profilirt. Während der Gott in allen Exemplaren mit seinem Adler beschäftigt ist, erscheint seine Stellung und Bewegung in mancherlei Variationen; in einer Reihe hält er das Scepter, und zwar bald höher, bald niedriger gefaßt, mit der Linken nach hinten aufgestützt, während er die Rechte vorstreckt, in einer andern Reihe finden wir das Scepter in der Rechten des Gottes nach vorn gehalten, während die Linke blitzbewehrt im Schoße ruht. In eben diesen Exemplaren stehn des Gottes Füße und die vorderen Beine seines Stuhles auf einer Basis oder einem Terrainabschnitt, was bei der erstern Reihe nicht der Fall ist. In dieser erscheint der Oberkörper des Gottes völlig nackt, das Gewand umhüllt nur die untere Hälfte des Leibes und die Beine; in den Exemplaren der zweiten Folge dagegen bedeckt es die ganze linke Schulter und einen Theil der Brust, so daß nur die rechte Seite und der Arm mit dem Scepter völlig nackt erscheinen. Der Adler aber sitzt in den Exemplaren der ersten Reihe mit ausgespannten Flügeln im Profil gezeichnet auf der vorgestreckten rechten Hand oder, genauer, auf dem Arme des Gottes, abgewandt von diesem, als wolle er einen Flug beginnen, in einer kleineren Anzahl von Exemplaren dieser Folge ist er gradezu von dem Gotte fortfliegend (ausgesandt) dargestellt. In den Exemplaren der zweiten Reihe ist er stets im vollen Fluge, vom Rücken aus gesehn und auf den Gott zufliegend (zu ihm zurückkehrend) dargestellt. In beiden Folgen ist der Gott bärtig gebildet, in beiden ist der archaische Stil von großer Schönheit und das Gepräge von hoher Vollendung; und wenn gleich in dieser Beziehung die Münzen der ersten Folge eine, namentlich in dem entblößten Oberkörper hervortretende, noch vollendetere Modellirung zeigen, als diejenigen der zweiten Reihe, so zeichnen sich diese wiederum durch eine sehr geschlossene, echt plastisch ruhige Composition aus, welche den durch die hier vorhandene Basis bestärkten Gedanken an eine statuarische Darstellung dieses Typus nicht fern legt, jedenfalls aber dieses kleine Gebilde, trotz seiner Kleinheit als eine relativ sehr hoch entwickelte und sehr würdige Darstellung des Zeus erscheinen läßt, als eine der bedeutendsten Vorstufen des großen Werkes

a) Zwei Exemplare der münchener Sammlung, deren Abdrücke Brunn verdankt werden, sind, und zwar der charakteristischen Schönheit des Avs. wie des Rvs. wegen nebst einem dritten aus Berlin auf Münztafel II. unter No. 1 bis 3 abgebildet. Der feine Archaismus des Gepräges wird besonders durch die Köpfe des Avs. erkennbar. Frühere Abbildungen dieser Münzen, z. B. im Mus. Hunterian., in den Numi Mus. Britann. und sonst sind vollkommen ungenügend und geben von deren kunstgeschichtlicher Bedeutung keine Ahnung.

des Phidias, zu dem ihr chronologisches Verhältniß genau festzustellen leider wohl kaum möglich sein wird.

Vasengemälde.

Die Zahl der archaischen Vasengemälde, in welchen Zeus vorkommt, ist viel zu groß, als daß es möglich wäre, hier eine Liste derselben oder auch nur der publicirten von ihnen zusammenzutragen; eine solche würde aber auch deswegen ziemlich unnöthig sein, weil im Großen und Ganzen wenigstens classen- und periodenweise eine auffallende Übereinstimmung in der Darstellung des Gottes in Vasenbildern herrscht, während die in manchen Elementen der Bildung sehr wohl wahrnehmbare fortschreitende Entwickelung nur durch viele Worte charakterisirt werden kann und sicherer und besser in den Abbildungen verfolgt wird. Im Allgemeinen wird es daher genügen, zur Beglaubigung der in der folgenden Übersicht aufgestellten Sätze von jeder Classe eine Anzahl von classenweise geordneten Beispielen anzuführen, auf welche die Darstellung sich stützt, und nur bei Besonderheiten, welche nicht ganz fehlen, die diese darbietenden Exemplare in größerer Vollständigkeit zu bezeichnen. Wichtiger ist es, hier bestimmt auszusprechen, welche Classen von Vasen als Vertreter der Kunstentwickelung vor Phidias betrachtet werden. In Übereinstimmung mit den im allgemeinen Theile näher entwickelten Ansichten sind als hier in Frage kommende Arbeiten der archaischen Periode nicht allein sämmtliche Classen von Vasen mit schwarzen Figuren angenommen, sondern auch diejenigen mit rothen Figuren des strengen Stils, deren Alphabet dem in attischen Steinschriften bis Ol. 86. gebräuchlichen entspricht, also die Classe, welche Jahn in der Einleitung zu seinem münchener Vasenverzeichniß auf S. CLXXIV bis S. CLXXXIX näher besprochen hat. In diesen Vasenbildern nebst den angeführten Sculpturen und Münzen liegt die Summe unserer Zeugnisse für das, was die gesammte Kunst der ältern Zeit vor Phidias für die Entwickelung des Zeusideals gethan hat und was Phidias für seine Schöpfung benutzen konnte.

Verzeichniß von Vasenbildern mit Zeus.

a) Schwarzfigurige.

A. Françoisvase, Zug der Götter zu Peleus' und Thetis' Hochzeit, Zeus und Hera zusammen auf einem Viergespann stehend; Mon. dell' Inst. IV. 54—55.

B. Françoisvase, Hephaestos' Zurückführung in den Olymp, Zeus thronend, fragmentirt; Mon. dell' Inst. a. a. O. tav. 56—57.

Zeus sitzend.

C. Athenageburt, Mon. dell' Inst. III. 44., Élite céramographique I. 65a.
D. » Élite céramographique I. 61.
E. » Micali, Storia. 80. 2, El. céram. I. 60., Denkm. d. a. Kunst II. No. 227.
F. » Gerhard, Auserl. Vasenb. I. 1., El. céram. I. 62.
G. » Mus. Chiusino 109, Micali, Storia 79, Él. céram. I. 57.
H. » Micali, Storia 80, 1., Él. céram. I. 59, Denkm. d. a. Kunst II. 228.
I. » Él. céram. I. 56A. (ΦRVNOϟ EΠOIEϟEN).
K. Herakles' Einführung in den Olymp, Gerhard, Auserl. Vasenb. II. 128.

L. Herakles mit der Lyra, Athena, Ares, Gerhard, Trinksch. u. Gefäße Taf. 15. 2.
M. Athenageburt, Gerhard, Auserl. Vasenb. I. 2. 1., El. cérem. I. 58.
N. Dionysos Geburt (?), Creuzer, zur Gall. alter Dramatiker Taf. 5., Denkm. d. a. Kunst II. 393.

O. Götterversammlung, Gerhard, Trinkschalen 4—5.
P. Zeus und Hera (?), Micali, Storia 81, Él. céram. I. 22, Denkm. d. a. Kunst II. 10.
Q. Hera, Herakles und Athena, Mon. ed Ann. dell' Inst. 1854. tav. 6. p. 47.
R. Athenageburt (?), Mon. dell' Inst. VIII. 24.

Zeus stehend und schreitend.

S. Zeus, Poseidon, Hades (?), Panofka, Mus. Blacas 19, Él. céram. I. 24 (ΞENOKΛEϟ EΠOIEϟEN).
T. Herakles und Kyknos, Gerhard, Auserl. Vasenb. II. 121. 2.
U. » » » » » » II. 121. 1.
V. » » » » » » II. 122—123. (Fragment).
W. Dreifussraub, » » » » II. 125.
X. Apollon, Artemis und Hermes, Élite céram. II. 30.

Nachgeahmt, parodirt und karrikirt.

Y. Athenageburt, Mon. dell' Inst. VI. 66.
Z. » » » » » »
AA. » Gerhard, Auserl. Vasenb. I. 5. 2. Él. céram. I. 54.
BB. » El. céram. I. 66.
CC. » Dempster, Etrur. reg. 71, Passeri, Picturae Etrusc. 152, El.céram. I. p. 190.
DD. Zug zum Parisurteil, Gerhard, Auserl. Vasenb. III. 170.
Vergl. außerdem: Gigantomachie, Zeus und Typhon.

b) Rothfigurige.

Zeus sitzend.

a. Athenageburt, Elite céramographique I. 63.
b. Thetis und Eos, R. Rochette, Peintures de Pompéi p. 5 Vign., m. Gallerie heroischer Bildwerke Taf. XXII. 10.
c. Hermes und Argos, Ann. dell' Inst. 1865 tav. d'agg. J. K.
d. Götterversammlung, Mon. dell' Inst. VI. 58b.
e. » » » » » 58a.
f. Sosiasschale, Herakles' Einführung in den Olymp, Gerhard, Trinkschalen 6—7., Mon. dell' Inst. I. 25. (Fragment).
g. Athenageburt, Laborde, Vases Lamberg 83. El. céram. I. 55.
h. Götterversammlung, Gerhard, Auserl. Vasenb. I. 7.

Zeus stehend.

i. »Dreifacher Zeus«, Archaeol. Zeitung 1851. 27.
k. Psychostasie, Mon. dell' Inst. II. 10, m. Gall. heroischer Bildw. Taf. XII. 9.
l. Zeus und Nike, Stackelberg, Gräber der Hellenen 18, El. céram. I. 14.
m. Zeus und Hebe oder Nike, Panofka, Ant. du Mus. Pourtalès 1., Él. céram. I. 20.
n. Zeus und Athena, Élite céram. I. 82.
o. Herakles und Nike, Gerhard, Auserl. Vasenb. II. 143.
p. Erichthonios' Geburt, » » » III. 151., Él. céram. I. 85.
q. Herakles' Einführung in den Olymp, Gerhard, Auserl. Vasenb. II. 147—148.
Vergl. außerdem: Gigantomachie, Io, Europe.

Die Merkmale des Zeus in der ältesten Kunst, welche für uns durch die schwarzfigurigen Vasenbilder des ältesten Schlages und ihre mehr oder weniger stilgetreuen Nachbildungen (A—L. S.) vertreten sind, beschränken sich auf ein überaus bescheidenes Maaß und auch in den Monumenten der fortgeschrittenen archaischen

Periode sind ihrer nicht eben viele und sonderlich bestimmte. Von einer feststehenden und bewußten Charakteristik der Person als solcher kann in den schwarzfigurigen Vasen eigentlich gar nicht und auch in den rothfigurigen Vasen und den anderen jüngeren Monumenten, Reliefen wie Münzen, nur bedingungsweise die Rede sein; denn die älteste Kunst unterscheidet ihre Personen mehr durch die Attribute, als durch die Bildung der Gestalten, und ohne die verschiedenen Attribute würde es nur in sehr wenigen Fällen möglich sein, in den schwarzen Vasengemälden die allesammt keilbärtig und fast durchweg lang bekleideten männlichen Gottheiten von einander zu unterscheiden[a]). In der fortgeschrittenen archaischen Kunst, in den rothen Vasengemälden des strengen Stils und den Reliefen und Münzen treten freilich bedeutendere und fester bestimmte Unterschiede in der persönlichen Bildung der älteren und der jüngeren Gottheiten auf[b]) und wir können in ihnen Zeus von Hermes, Apollon, Ares leicht, auch ohne auf die Attribute Rücksicht zu nehmen, unterscheiden, allein die Unterschiede zwischen den älteren Göttern, Zeus, Poseidon, Hades, auch Dionysos und gelegentlich Hephaestos sind in der That auch hier, wenn wir von gewissen, ihres Ortes näher zu besprechenden, allerdings im vollsten Maße charakteristischen Darstellungen des Poseidon absehn, noch geringfügig. Nur Eines darf man als einen persönlichen Charakterzug des Zeus aus allen Perioden der alterthümlichen Kunst hinstellen, nämlich, daß er fast ohne andere, als die durch bestimmte Culte bedingten Ausnahmen, von denen im XI. Capitel gehandelt werden wird, in höherem Mannesalter dargestellt wurde. Die Vorstellung des Weltregierers und Götterkönigs, des epischen πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε schloß eine jugendliche Bildung in dieser einfach religiösen Zeit so bestimmt aus, daß Zeus in höherem Alter nicht nur da erscheint, wo er im Götterkreise auftritt oder die Athena zur Welt bringt, sondern z. B. auch als Liebhaber Heras in der selinuntischen Metope so wie in dem archaistischen albanischen Relief (No. 5), wo die Situation leicht eine jugendliche Bildung hätte veranlassen können, etwa wie sie in einer bekannten Jovase[c]) aus späterer Periode in der That vorkommt. Die Vasen AA und BB fallen als nachgemacht alterthümlich nicht ins Gewicht.

Aber auch an ein höheres als das vollreife männliche Alter haben schon die archaischen Künstler bei Zeus nicht oder doch jedenfalls nur ganz ausnahmsweise gedacht, wenn man nämlich den neben dem dunkeln Haar in den Vasenbildern C und M grau gemalten Bart und das in der Vase 1 sowie bei dem karrikirten Zeus der Vase DD nebst dem Barte weiß gemalte Haar so verstehn darf, was wenigstens bei den beiden schwarzfigurigen Vasenbildern (C. M) sehr zweifelhaft ist und sich in dem schönen rothfigurigen (1) mit der grandiosen und kräftigen Haltung des Gottes als ein Zeichen des Greisenthums auch nicht recht vertragen will.

Nächst dem Umstande, daß der Gott also stets bärtig erscheint, muß hervorgehoben werden, daß er auch stets mit, freilich mehr oder weniger langem Haare gebildet wird, nicht allein in den ältesten Denkmälern, den schwarzfigurigen Vasenbildern, in denen so ziemlich alle männlichen Personen, entsprechend den καρηκομόωντες Ἀχαιοί Homers so erscheinen, sondern auch in den jüngeren und jüngsten einer Periode,

a) Vergl. nur die Götter in dem Hochzeitszuge der Françoisvase Mon. dell' Inst. IV. 54—55.
b) Vergl. Jahn, Beschreibung der Vasensammlung in München, Einl. S. 179.
c) Millingen, Vases de la Collection Coghil pl. 46, wiederholt in den Denkmälern d. a. Kunst II. 37.

in welcher schon wesentlich verschiedene Haartracht bei den verschiedenen Göttern beobachtet und hervorgehoben wird.

Ist aber Zeus in archaischen und archaistischen Monumenten stets langhaarig dargestellt, so ist doch sein Haarschmuck von dem bekannten Lockenwurfe der spätern Kunst in allen älteren Darstellungen weit entfernt, so mannigfaltig er geordnet sein mag.

In den schwarzfigurigen Vasenbildern trägt Zeus durchgängig auf den Nacken glatt zurückfallendes, bald, und zwar am häufigsten, perückenartiges (A. B. D. E. F. G. I. K. L. M. N. Q. R. S. T. U.), bald, wenngleich nur selten in einen dicken Zopf zusammengebundenes (C. H.) Haar, welches am öftesten ohne jeglichen weiteren Schmuck gelassen ist (A. B. D. E. F. G. H. H. N. U. X.), demnächst am meisten von einer Taenie zusammengehalten wird (I. K. M. T. W.), am seltensten endlich bekränzt erscheint (O. P. Q.) und aus dem sich nach und nach einige mehr oder weniger zahlreiche auf die Schulter herabfallende Strippenlocken ablösen, welche in der Mehrzahl der Monumente (A. B. C. E. F. H. I. K. L. Q. S. U. W. X. Y. Z. AA) noch ganz fehlen. So fällt eine einzelne sehr steife Strippe aus dem Hinterhaupthaar auf die Schulter in D. G. N. T., während sich in M und R mehre Locken entwickeln. Eine Parodie der archaischen Zeusperücken ist diejenige in der Vase DD, allein die gewaltige Masse dieser weiß gemalten Perücke zeigt wohl, daß der Maler schon die späteren mächtigen Lockenmähnen des Zeus kannte und auch diese mit parodirte.

In den rothfigurigen Vasengemälden des fortgeschrittenen Stils lösen sich diese lang herabhangenden meistens bekränzten (a. b. c. d. g. k. m. o. p. q.), weit seltener mit der Taenie geschmückten (h. i.) und eben so selten ohne jenen oder diesen Schmuck dargestellten (e. l. n.) Haare mehr und mehr in einzelne, namentlich auf den Nacken und Rücken, aber auch vorn auf die Schulter, bald grader, bald gewundener, hier länger, dort kürzer herabfallende Locken- oder Strippenpartien auf, ohne sich jedoch irgendwo und in irgend einer Weise einem freieren Wurfe auch nur zu nähern oder sich von der bei Poseidon oder Dionysos angewendeten Haarbildung irgend wesentlich zu unterscheiden.

Kürzer gelocktes Haar ist durchaus vereinzelt (in der Vase i) und hinten in den neuerdings Krobylos genannten[a] Zopf, der in den Reliefen wiederkehrt, aufgebundenes gehört ebenfalls zu den Seltenheiten[b].

Wesentlich verschieden ist die Haarbildung des Zeus in den Reliefen und Münzen, mit Ausnahme der drei Gestalten am xanthischen Harpyienmonumente, welche den Darstellungen in den ältesten Vasengemälden am nächsten kommen. Langhaarig allerdings ist Zeus auch in diesen Monumenten, am häufigsten aber erscheint sein langes, meistens oder fast beständig von einer Taenie gehaltenes (Reliefe 3. 4. 6. 7. 8.), nur ein Mal bekränztes (5.) Haar von den Schläfen ab nach hinten in den sogenannten Krobylos (Reliefe 4. 5. 7.) oder in ein paar große Schleifen (Relief 8.) aufgebunden, während sich mehrfach gedrehte Locken (Reliefe 4. 5. 7.) oder wellige Haarstrippen (6.) aus denselben lösen und auf die Schultern

a) Von Conze, Nuove Memorie dell' Inst. pag. 408 sq., vergl. aber Friederichs, »Bausteine« S. 24. Anmerkung.

b) Er findet sich in der Vase c und in der petersburger Europevase Compte rendu de la commiss. imp. d'archéol. de St. Petersb. 1866 Taf. V. 1. 2.

herabfallen. Nur in dem Relief des sog. Zwölfgötteraltars (3.), in welches überhaupt bei aller Härte der Behandlung, namentlich in der Gewandung, am meisten Elemente neuerer Kunstauffassung eingegangen sind, fehlt der Zopf, und das vordere lange Haar ist durch die Taenie zurückgeschlungen, während dasselbe in der selinuntischen Metope (2.) über der Stirn in kurzen Locken geordnet und von hinten her unter der vorn stephaneartig verbreiterten Taenie (Ampyx?) in zierlichen Flechten um den Kopf gelegt ist, eine Haaranordnung, welche bei Zeus wohl nur noch ein zweites Mal in dem Relief 9 und seinen Parallelen vorkommt, während sie neuerdings mehrfach bei Apollon nachgewiesen worden ist[a]). Von irgend einem Emporstreben der Haare über der Stirn aber ist in den plastischen Monumenten und in den Münzen grade so wenig eine Spur zu finden wie in den Vasengemälden, mit alleiniger Ausnahme der samischen Terracotte (oben S. 20), bei welcher das Haar des Zeus mit einer an die Bildung von Hörnern erinnernden Steilheit über der Stirn emporsteigt und das Gesicht in einem weiten Bogen rückwärts gestrichen umgiebt, bei aller Rohheit der Arbeit unverkennbar an die in weit späterer Periode gewöhnlich gewordene Gestaltung des Zeushaares erinnernd, wodurch allein schon die auch aus anderen Gründen zu behauptende späte Entstehung dieser Terracotte beglaubigt wird.

Wie das Haar, so hat auch der Bart des Zeus seine eigene Entwickelungsgeschichte, obgleich sich diese mit wenigen Worten darstellen läßt. Einen fast dürftig zu nennenden spitzen Keilbart zeigt die eine Gestalt (1c.) des xanthischen Harpyienmonuments und in noch höherem Grade der Zeus der Françoisvase (A. B.), einen sehr ähnlichen derjenige der Vasen C. E. F. K.; allmählich nimmt seine Fülle zu (Vasen T. G. H. I. L. N. R. T.) und wird in einigen Fällen sehr ansehnlich (besonders in W. O. D. M. P.). Ungefähr in dieser Gestalt übernimmt ihn die rothfigurige Vasenmalerei, welche ihn nur ausnahmsweise (besonders c und die petersburger Europevase s. S. 30 Note b.) dürftig und keilförmig darstellt, im Allgemeinen lang und dick auf die Brust herabfallen läßt, aber ihm in keinem Falle ein krauses Gelock giebt, sowie sie ihn auch nur ausnahmsweise kürzer gehalten darstellt (so in i). Ähnliches zeigen die Münzen und die Reliefe; am spitzbärtigsten, sehr übereinstimmend mit den Vasenbildern, erscheint in diesen der Gott in 3, 4, 5 und 7, während er in der einen Gestalt des Harpyienmonumentes (1a.) einen reichlichern aber wenig krausen, in der selinuntischen Metope und dem Relief 9 einen etwas kürzer gehaltenen zierlich gelockten und endlich erst in dem am wenigsten alterthümlichen vaticanischen Relief 6 und dem nur obenhin archaisirenden Colonna'schen 8 einen volleren und lockiger behandelten Bart aufzuweisen hat.

Von einer Charakteristik der Gesichtszüge, sofern man hier nicht die festgehaltene Altersstufe geltend machen will, kann in den ältesten Monumenten gar keine Rede sein, aber auch in den jüngeren ist sie noch nicht eben weit gediehen. So dürfte es fraglich sein, ob man den Kopf des Zeus in der selinuntischen Metope ohne Berücksichtigung der ganzen Darstellung als das erkennen würde, was er ist oder sein soll, und dasselbe gilt von den archaistischen Reliefen, abgesehn etwa von dem vaticanischen 6, das sich ja ohnehin kaum mehr in diese Reihe fügt. Dies Relief allerdings zeigt einen Kopf, welcher in der ernsten Schönheit, der Kraft

---

a) Vgl. Conze, Beiträge zur Gesch. der griech. Plastik Taf. 3—8.

und Ruhe seiner ganzen Erscheinung füglich nur als der des höchsten Gottes gelten kann.

Ähnliches, aber nicht ganz das Gleiche gilt von dem Körper, welcher nicht allein in dem oben genannten Relief, sondern auch in dem von Selinunt sowie in mehren Münzen, ganz besonders in den messenischen und arkadischen wichtige Elemente dessen enthält, was in der spätern Entwickelung der Kunst für den Körper des Zeus charakteristisch ist: gediegene natürliche Kraft und Größe der Formen ohne eine durch Kraftanstrengung bedingte Auswirkung der Musculatur, breite Brust und Schultern bei einer feineren Gestaltung des Leibes.

Die Betrachtung des phidias'schen Zeus wird lehren, in wie positiver Weise sich der große Meister in seinem olympischen Idealbilde den wenigen charakteristischen Zügen in der Bildung des höchsten Gottes, welche die gereifte alterthümliche Kunst festgestellt hatte, angeschlossen hat. In ausgiebigerer Weise aber hat die archaische Kunst der vollendeten in Beziehung auf die charakteristische Behandlung der Bekleidung bei Zeus vorgearbeitet, ja es muß gradezu ausgesprochen werden, daß die in der entwickeltsten und späteren Kunst typische Bekleidung des Zeus mit dem einfachen, wenigstens die rechte Brust und Schulter, aber auch größere Theile des Oberkörpers frei lassenden Himation nicht etwa, wie man früher gemeint hat[a]), auf eine Erfindung des Phidias zurückgehe, sondern ganz und gar der Periode des reifen Archaismus verdankt werde.

Allerdings findet sich diese Bekleidung noch nirgend in den Vasengemälden mit schwarzen Figuren, in welchen Zeus in der Regel im bald geärmelten (D. M. R.), bald ärmellosen (C. G. I. N. W.[b]), zum Theil buntgestickten (C. D. G. K. M. Q.) Chiton poderes erscheint, über welchem er bald ein Himation (D. L. M. N. O. P. Q. R. W. X.), bald eine Chlamys (A. B. U. V.) oder einen nicht sicher benennbaren, aber chlamysartigen, ziemlich großen, nicht gespangten, den Rücken bedeckenden und über beide Arme hangenden Mantel (Pharos?) trägt (C. E. F. G. H. I. K. S. T.). Unbekleidet ist Zeus in diesen alten Vasen niemals, kurz bekleidet erscheint er höchst selten, so in U. V. W. X., wo er mit einem nur bis auf den halben Oberschenkel reichenden Chiton und darüber bald mit einem ebenfalls kurzen Himation (W. X.), bald mit einem chlamysartigen Mantel (U. V.) angethan ist, oder wie ein anderes Mal in Gerhards Auserl. Vasenbb. III. Taf. 237 im Kampfe mit Typhon, wo er nur das über beide Arme hangende Obergewand trägt. Eben so ausnahmsweise erscheint er gerüstet wie z. B. in dem Gigantenkampfe das. I. Taf. 5. No. 1; denn die vollständige Rüstung in dem parodischen Gigantenkampfe Mon. dell' Inst. VI. VII. 78 wird man hier, eben des parodischen Charakters der ganzen Darstellung wegen, nicht entgegen halten wollen: man mochte doch schon in dieser Periode empfinden, daß der Gott, welcher die Blitzeswaffe führt, eines Panzers nicht bedarf. Die lange Tracht scheint also von der frühesten Zeit an als der Würde der Person angemessen aufgefaßt worden zu sein: allein man würde irren, wenn man annehmen wollte, sie sei mit Bewußtsein und Absicht grade bei Zeus festgehalten worden, denn sie wiederholt sich genau so oder im Wesentlichen entsprechend bei den anderen älteren Gottheiten und bei würdigen Gestalten wie Apollon und verschiedenen Heroen.

---

a) Vergl. Böttiger, Kunstmythologie II. S. 56 ff.

b) In A. B. E. F. H. K. O. P. Q. S. T. ist der Chiton nicht sichtbar.

Etwas anders stellt sich die Sache schon bei den Vasengemälden des jüngern Stils, in welchen der Gott freilich auch in den reifsten Producten noch in der Regel mit dem Chiton und dem Himation, also wesentlich so bekleidet erscheint, wie es der anständige ältere Mann im wirklichen Leben sein mochte, in welchen wir ihn aber doch ausnahmsweise schon mit Beseitigung des Chiton im bloßen Himation mit nacktem rechten Oberkörper finden (Vasen i. o. p. q.), aber stets nur wenn er stehend gebildet ist. Eine ganz vereinzelte Ausnahme bildet der Zeus der petersburger Europevase (oben S. 30. Note b), welcher ganz nackt, nur mit einem über die Arme hangenden Mäntelchen, also in einer Gestalt erscheint, welche bei dem Poseidon in den Vasen dieser Stilentwickelung und in einigen anderen Monumenten wesentlich derselben Periode (z. B. auf den Münzen von Poseidonia) als die eine der für den Meeresgott charakteristischen Darstellungsweisen gewöhnlich ist.

In den Reliefen und Münzen wechselt die Tracht des Zeus viel stärker; die drei Gestalten des xanthischen Harpyienmonumentes sind, wie schon bemerkt, mit Ärmelchitonen und Himatien bekleidet; völlig unbekleidet finden wir den Gott in den Münztypen Fig. 3, 4 und 5, welche ihn blitzschleudernd oder wenigstens mit dem Blitz bewehrt darstellen, und eben so ist er bis auf ein auf der linken Schulter liegendes Gewandstück nackt in dem vaticanischen Relief No. 6, wo seine Gestalt mit derjenigen der Münzen Fig. 5, abgesehen von dem Mantel, die größte Ähnlichkeit hat. Der Zeus des Reliefs Torlonia No. 7 ist bis auf den entblößten rechten Arm gänzlich in sein großes Himation eingehüllt, dessen Masse noch durch die um den Hals gelegten Falten und den Streifen oder das Band, das sich darunter hinzieht, vermehrt[39]), gleichwohl ohne Chiton getragen wird. In allen anderen Monumenten dagegen, mag deren Gewandbehandlung auch noch gänzlich steif conventionell sein, wie in No. 4, hat Zeus nur den Unterkörper in das Himation gehüllt, während der größte Theil des Oberkörpers nackt bleibt und das Gewand nur mit einem Zipfel auf der linken Schulter liegt. Am bemerkenswerthesten ist diese Art der Gewandung in dem echt alterthümlichen, also am meisten beweisenden selinuntischen Metopenrelief No. 2. In diesem Relief sehn wir wie der Himationzipfel von der linken Schulter eben durch Zeus' Bewegung, indem er Hera entschleiert, heruntergeglitten ist, dergestalt, daß das Gewand den ganzen Oberkörper entblößend nur um Schooß und Beine gesammelt und so angeordnet ist, daß es an die Drapirung späterer Statuen und Reliefffiguren, von derjenigen im Parthenonfriese beginnend, lebhaft erinnert[a]).

Daß nun diese Gewandbehandlung bei Zeus eine absichtsvolle und bedeutsame Erfindung der reifen archaischen Kunst ist, durch welche einerseits die Würde des Gottes, andererseits seine Thatbereitschaft in der Führung des Blitzes mochte angezeigt werden sollen, dies ergiebt sich bei näherer Erwägung der Thatsachen deutlich genug. Denn nicht allein sind die anderen älteren Gottheiten der Regel nach anders, bald reichlicher, bald ungleich weniger bekleidet und drapirt, sondern Zeus erscheint in dieser Gewandung nicht blos sitzend, wo der entblößte Oberkörper durch die Sitte des täglichen Lebens, den Mantel abzulegen, motivirt sein könnte, sondern auch stehend und schreitend, wo die Entblößung deswegen weniger natürlich motivirt ist, weil man im wirklichen Leben stehend und schreitend entweder auch den rechten

a) Vergl. Capitel IX.

Arm in das Himation eingehüllt trug oder doch das rechts herumgenommene Ende des Himation über die linke Schulter zurückwarf, so wie es der Zeus des Reliefs Torlonia (No. 7) zeigt. Und hier darf nun wohl nicht übersehn werden, daß nicht sowohl eine tiefsinnig abstruse Symbolik, wie sie späte antike Schriftsteller[a]) andeuten, als vielmehr ein ungleich natürlicheres und näher liegendes, eben deswegen auch mehr künstlerisches Motiv zu der bekannten Costümirung des Zeus geführt hat, der Umstand nämlich, daß bei der gewöhnlichen Ausstattung des Gottes mit den beiden Attributen des Scepters und des Blitzes, beide Hände zur Haltung dieser Attribute erforderlich waren, während das Gefühl für das künstlerisch Schönere, Freiere und Leichtere dahin geführt hat, sich nicht mit der Entblößung nur des rechten Armes wie in dem Relief Torlonia zu begnügen, sondern in wirksamem Contraste die ganze rechte Seite des Oberkörpers, wenn nicht den ganzen Oberkörper aus den dichten und weiten Falten des Himation hervortreten zu lassen, welche die linke Schulter und den ganzen Unterkörper umgeben.

ZWEITES CAPITEL.

Das Idealbild des Zeus, der Zeus des Phidias.

... πάντων, ὅσα ἐστὶν ἐπὶ γῆς ἀγάλματα
κάλλιστον καὶ θεοφιλέστατον.
Dio Chrysost

Über kaum ein antikes Kunstwerk ist so Vieles und so Verschiedenes geschrieben worden, wie über den olympischen Zeus des Phidias[40]; die meisten Bearbeiter aber sind über die bloße Schilderung und Beurteilung des Werkes nach Maßgabe der antiken Quellen weit hinausgegangen und haben ihre Darstellung bis zu einer Entwickelung des Zeusideales überhaupt, ja noch weiter, bis auf eine Erörterung aller der allgemein ästhetischen Fragen ausgedehnt, welche sich an den Begriff und die Geschichte der Idealbildnerei knüpften und knüpfen lassen. Etwas Ähnliches kann die Aufgabe des gegenwärtigen Versuches nicht sein, und eben so wenig das Andere, die Fragen über die Technik des phidias'schen Werkes oder über die Art seiner Aufstellung, über die Gesammtheit des mit ihm verbundenen Beiwerks, namentlich den überaus reich und kunstvoll ausgestatteten Thronsitz[41]) zu erörtern, vielmehr kann es hier einzig und allein gelten, festzustellen, was wir über Phidias' olympische Zeusstatue thatsächlich wissen und die concrete Vorstellung von derselben so deutlich und lebendig zu machen, wie dies nach der Beschaffenheit unserer Quellen immer möglich ist.

Über diese Quellen wird vorweg ein Wort zu sagen sein. Die einzige directe Beschreibung der Statue, welche wir aus dem Alterthum besitzen, ist bekanntlich die bei Pausanias (V. 11, 2—8), welche, obgleich in ihr nur ein Paragraph die Statue selbst angeht, während die anderen sich mit dem Thronsitze und sonstigem

a) So Porphyr. b. Euseb. Praeparat. evang. III. 9. 5 u. A., s. Böttiger, Kunstmyth. II. S. 160.

Beiwerk beschäftigen, in dem Grade die Grundlage unserer Kenntniß des phidias'-schen Werkes bildet, daß unter allen Umständen von ihr auszugehn ist. Obgleich nun aber diese Stelle uns eine ganz im Allgemeinen richtige Vorstellung von der Statue zu geben vermag, so fehlt doch Vieles, daß diese Vorstellung eine lebendige und genaue wäre, wie Vieles, das zeigt sich an den mannigfachen Irrthümern und Verkehrtheiten, welche die früheren Restaurationsversuche entstellen. Zu nicht geringem Theile hat zu der Aufstellung eines mannigfach irrigen Gesammtbildes der Umstand beigetragen, daß man zur Ergänzung der dürftigen Worte des Pausanias lange Zeit falsche Restaurationsmittel benutzte, indem man sich für die Gesammtgestalt auf Statuen wie die Verospische im Vatican[a]), für den Kopf auf den Typus berief, welcher in der Maske von Otricoli und ihren Verwandten gegeben ist. Das Resultat konnte kein anderes sein, als es gewesen ist; nicht allein mehre Feinheiten der Composition von Phidias' Statue sind verfehlt worden, man hat, was weit schlimmer ist, den Geist des großen Meisters verkannt und sein Werk kunstgeschichtlich in mehr als einem Betracht aus dem Zusammenhange der Entwickelung gerissen, in welchen es gehört. Das einzige Gegengewicht hiergegen ist in der Aufstellung und gewissenhaften Ausnutzung zweier monumentalen Restaurationsmittel gegeben, deren Authentie vernünftiger Weise sich nicht mehr bezweifeln läßt. Es sind dies zwei unter Hadrians Regierung in Elis geprägte Erzmünzen, deren erstere die Statue in ihrer Ganzheit darstellt, während die zweite mit dem Kopfe derselben allein geschmückt ist.

Die erstere Münze existirt, so viel wir wissen, in zwei Exemplaren. Das eine befand sich in der Sammlung der Königin Christine von Schweden, aus der es Havercamp[b]) bekannt gemacht hat, sein jetziger Aufbewahrungsort ist unbekannt[c]); es ist vielleicht selbst schlecht erhalten, jedenfalls aber in hohem Grade nachlässig und stillos publicirt. Das zweite Exemplar ist seit langer Zeit und noch heute im florentiner Münzcabinet; schon von Vaillant[d]) und nach ihm von Havercamp (a. a. O.), Holstenius[e]) und Rasche[f]) citirt, ist es von Sestini[g]) zuerst mit leidlicher, aber nicht hinreichender Genauigkeit publicirt, auch sonst in mannigfach ungenauen, die eine nach der andern gemachten Abbildungen wiederholt[h]), endlich von mir[i]) und Friedländer[k]) nach einem Abdruck, den ich aus Florenz mitbrachte, neu veröffentlicht worden. Die Echtheit dieser Münze, neuerdings angefochten, steht nach den in der jüngsten Zeit über dieselbe angestellten Untersuchungen unbedingt fest[42]), der Werth

---

a) Mus. Pio-Clem. I. tav. 1. Denkm. d. a. Kunst 2. No. 7.

b) Numophylacium reginae Christinae 1742 p. 377 sq., der Rvs. abgebildet tab. 56. No. 1.

c) Vgl. Friedlaender in d. berliner Blättern für Münz-, Siegel- und Wappenkunde Bd. III. Hft. 1. S. 1.

d) Numismata graeca 1700 p. 34.

e) Notae ad Stephanum p. 130.

f) Lexicon numismaticum III. p. 596 No. 5.

g) Descrizione di alcune monete greche del Museo Fontana 1822 p. 58. No. 2. tav. 6. fig. 1.

h) So in Stanhope: Olympia, bei Quatremère de Quincy, Le Jupiter Olympien pl. 17. 2., danach in Müllers Denkm. d. a. Kunst 1. No. 103 und in der ersten Auflage meiner Geschichte der griech. Plast. I. Fig. 35. S. 200.

i) Symbola philologorum Bonnensium S. 606.

A. a. O. Taf. 30. No. 1.

des Zeugnisses ist in den »Symbola« a. a. O. ausführlich dargethan, so daß dasselbe hier einfach benutzt und ausgebeutet werden kann.

Die zweite Münze mit dem Kopfe des Zeus ist im pariser Münzcabinet; veröffentlicht zuerst von Friedlaender[a]) in einer etwas modernisirten Zeichnung des Prof. Bürkner in Dresden, darauf von mir[b]) in einer, wie ich glaube, stiltreueren und genaueren Zeichnung des Hrn. Jul. Koch in Leipzig[c]). Die Echtheit dieser Münze ist bisher unangefochten und wird dies auch wohl bleiben, da ein Angriff auf dieselbe thöricht wäre; ihr Werth als Zeugniß für das Werk des Phidias ist (Berichte u. s. w. a. a. O.) nachgewiesen, so daß auch sie hier ohne Weiteres benutzt werden kann. Beide Münzen sind für dieses Werk, die eine mit dem Kopfe auf der ersten Münztafel unter No. 34, die andere mit der ganzen Gestalt auf der zweiten Münztafel unter No. 1 mit äußerster Sorgfalt neu gezeichnet.

Ein weiteres authentisches Zeugniß für den Zeus des Phidias ist bisher nicht bekannt geworden und es ist natürlich nicht abzusehn, ob und woher noch ein solches zu Tage kommen mag; hier aber muß mit allem Nachdruck ausgesprochen werden, daß wir, wenn wir nicht in die Irre gehn wollen, uns für die Restauration des olympischen Zeus zunächst streng an unsere drei Zeugnisse, die Stelle des Pausanias und die beiden Münzen zu halten haben, wodurch es freilich nicht ausgeschlossen wird, daß wir gelegentlich einen vergleichenden Blick auf andere Stellen alter Autoren, welche den Zeus erwähnen oder auf andere Monumente werfen, welche demselben nicht fern stehn. Denn erläutern können wir aus solchen Quellen unsere Zeugnisse und unsere Vorstellung beleben, aber *gegen* die Zeugnisse vermögen sie Nichts[13]) —

Beginnen wir mit Pausanias. Derselbe schreibt:

καθέζεται μὲν δὴ ὁ θεὸς ἐν θρόνῳ χρυσοῦ πεποιημένος καὶ ἐλέφαντος· στέφανος δὲ ἐπίκειταί οἱ τῇ κεφαλῇ μεμιμημένος ἐλαίας κλῶνας. ἐν μὲν δὴ τῇ δεξιᾷ φέρει Νίκην ἐξ ἐλέφαντος καὶ ταύτην καὶ χρυσοῦ, ταινίαν τε ἔχουσαν καὶ ἐπὶ τῇ κεφαλῇ στέφανον· τῇ δὲ ἀριστερᾷ τοῦ θεοῦ χειρὶ ἔνεστι σκῆπτρον μετάλλοις τοῖς πᾶσι διηνθισμένον[14]). ὁ δὲ ὄρνις ὁ ἐπὶ τῷ σκήπτρῳ καθήμενός ἐστιν ὁ ἀετός[15]). χρυσοῦ δὲ καὶ τὰ ὑποδήματα τῷ θεῷ καὶ ἱμάτιον ὡσαύτως ἐστί· τῷ δὲ ἱματίῳ ζῴδιά τε καὶ τῶν ἀνθῶν τὰ κρίνα[16]) ἐστὶν ἐμπεποιημένα.

Die Maße der Statue anzugeben lehnt Pausanias ausdrücklich ab (§ 9) und kein anderer Schriftsteller ergänzt ihn in diesem Punkte, doch können wir, wie Brunn[d]) dargethan hat, aus verschiedenen Umständen mit ziemlicher Sicherheit feststellen, daß die Höhe mit der als flache Stufe zu denkenden Basis über 40 Fuß betragen haben muß. Aus Pausanias' Angaben über den Thron ist als für die Composion der Statue selbst und deren Gesammteindruck am wichtigsten hervorzuheben, daß ihre Füße auf einem Schemel ruhten (§ 7), wie es die Münze vergegenwärtigt, und daß die Lehne des Thrones, welche zu oberst, und zwar wahrscheinlich auf den Eckpfeilern mit den Statuen der drei Horen und der drei Chariten geschmückt war, welche die Münze, wie fast den ganzen Rest des Thronschmuckes aus nahe

a) A. a. O. Taf. 30. No. 2.

b) Berichte der k. sächs. Ges. d. Wissensch. 1866. Taf. 1. No. 1.

c) Von demselben ist auch die vergrößerte Abbildung beider Münzen in der zweiten Auflage meiner Geschichte der griech. Plastik I. Fig. 48. S. 230.

d) Künstlergeschichte I. S. 175 und 176.

liegenden Motiven unterdrückt, sich so hoch erhob, daß die genannten Figuren das Haupt der Statue überragten. Wörtlich sagt Pausanias § 7 ἐπὶ δὲ τοῖς ἀνωτάτω τοῦ θρόνου πεποίηκεν ὁ Φειδίας ὑπὲρ τὴν κεφαλὴν τοῦ ἀγάλματος τοῦτο μὲν Χάριτας τοῦτο δὲ Ὥρας, τρεῖς ἑκατέρας. Durch das τοῦτο μὲν . . . τοῦτο δὲ ist die Stellung zu beiden Seiten verbürgt, und damit diejenige auf den Eckpfeilern, welche auch Stackelberg[a]) und Brunn[b]) übereinstimmend angenommen haben, und welche architektonisch fast nothwendig gefordert ist, so gut wie sicher gegeben. Diese Stellung der Gruppen zu beiden Seiten des Hauptes der Statue zeigt nun aber auch, daß die Worte ὑπὲρ τὴν κεφαλὴν τοῦ ἀγάλματος nur dahin verstanden werden können, daß sie höher als das Haupt der Statue emporragten[47]).

Nächst den Horen und Chariten, Zeus' Töchtern, welche auf die Lehne seines Thrones gestellt, ihn als den Lenker des Jahreslaufs und den Geber der Huld des Lenzes bezeichnen, sind von dem reichen plastischen und malerischen Schmucke des Thrones die Knaben oder Jünglinge in ihren Krallen haltenden Sphinxe zu nennen, welche die Armlehnen stützten. Nach Pausanias'[c]) Meinung wären diese Sphinxe auf die thebische zu beziehn, was man nur mit einer gewissen Einschränkung wird richtig nennen können. Die Sphinx ist, wie dies Karl Bötticher[d]) näher nachgewiesen hat, ein uraltes Symbol des ernst erwägenden Verstandes, speciell aber der göttlichen Vorsehung; in diesem Sinne dürfte die Sphinx zu verstehn sein, welche die Armlehnen des Thrones auch des Zeus im Parthenonfriese stützt; wenn aber Phidias am olympischen Throne die Sphinxe Knaben vernichten ließ, wofür der Münzstempel seines kleinen Maßstabes wegen ebenfalls die einfache Sphinx setzt, so war dieses, um mit Bötticher[e]) zu reden, »eine schöne Gegenseite zur Bedeutung des ganzen Zeusbildes, welches hier Gnade, Sieg und Kampflohn spendend erschien, indem es [das Beiwerk] darauf hinwies, daß auch das furchtbare Strafverhängniß in des Gottes Gewalt sei« wie auch nach Clemens Alexandrinus[f]) die Sphinx darauf hindeutete, daß man das Göttliche lieben und zugleich fürchten müsse, lieben, indem es dem Reinen gnädig und wohlgesinnt, fürchten, indem es dem Unheiligen unerbittlich gerecht sei. Mit der thebischen, durch Oedipus' überlegene Klugheit überwundenen Sphinx also haben die Sphinxe an den Thronlehnen von Phidias' Zeus nur das gemein, daß auch sie raffen und tödten; irgend eine besondere Beziehung auf Theben aber hat der Meister gewiß nicht in dies Beiwerk legen wollen, und deshalb sind die Jünglinge in den Krallen dieser Sphinxe auch sicher nicht, wie Pausanias meint, geraubte Thebaeerknaben, sondern dienen nur dazu, zu vergegenwärtigen, wie wir mitten im blühendsten Leben von dem Tod umrungen sind. An denselben Gedanken und an die Gottheit, die sich nicht spotten läßt, wie die Bibel sagt, mochten die an den Schwingen des Sitzes im Relief angebrachten, von Apollon und Artemis niedergeschossenen Kinder der Niobe[g]) gemahnen. Die mehr-

---

a) Annali dell' Inst. 1851. tav. d'agg. C.

b) Annali a. a. O. tav. d'agg. D.

c) Paus. a. a. O. § 2. τῶν ποδῶν δὲ ἑκατέρῳ τῶν ἔμπροσθεν παῖδές τε ἐπίκεινται Θηβαίων ὑπὸ σφιγγῶν ἡρπασμένοι.

d) Berichte der k. sächs. Ges. der Wissensch. 1854. S. 53 ff.

e) A. a. O. S. 57.

f) Strom. V. 5. § 31 p. 240. Sylb.

g) Pausan. a. a. O. καὶ ὑπὸ τὰς σφίγγας Νιόβης τοὺς παῖδας Ἀπόλλων κατατοξεύουσι καὶ Ἄρτεμις.

fach wiederholten Niken, welche die Füße des Thrones umgeben[a]), verbanden sich mit derjenigen auf der Hand des Gottes, um die Idee des allezeit Siegreichen, des Allmächtigen zu vergegenwärtigen; sie haben ungefähr die Bedeutung wie die Engelsglorie, in welcher der biblische Gott in christlichen Gemälden erscheint. Daß die auf dem vorderen Querriegel (κανών) zwischen den Füßen des Thrones zu beiden Seiten der Beine des Gottes in Statuen dargestellten acht alten Kampfarten Olympias'[b]) speciell des Gottes Vorstandschaft der olympischen Spiele angingen, braucht kaum gesagt zu werden, der Rest des gesammten Kosmos des Thrones aber kann hier übergangen werden, da er zu der in der Statue verkörperten religiösen Idee in jedenfalls entfernterer Beziehung stand als die genannten Stücke, welche das in der Statue selbst Gegebene unmittelbarer ergänzen.

Wenden wir uns von dem Throne zur Statue selbst, so werden wir zur Commentirung und Ergänzung des Pausanias uns hauptsächlich auf das Zeugniß der Münze mit der ganzen Gestalt (Münztafel II. No. 1) zu berufen haben. Der Gott saß, sagt Pausanias, das wie zeigt uns die Münze. Brunn hat[c]) die richtige Bemerkung gemacht, die Statue müsse bei ihrer kolossalen Größe aus optischen Gründen, um unleidliche Verkürzungen und Verdeckungen wichtiger Theile zu vermeiden, in der Weise gesessen haben, daß ihre Oberschenkel nicht horizontal, sondern mehr oder weniger nach vorn geneigt waren. Er beruft sich hierbei auf das Zeugniß unserer Münze in den früheren schlechten Abbildungen; die guten neuen zeigen, daß dies mit vollem Recht geschehn ist, sie zeigen aber weiter, daß die Stellung der Beine, den linken Fuß weiter vorgestellt, den rechten etwas, aber auch nur etwas, angezogen, volle Bequemlichkeit mit voller Würde verband.

Ungleich bedeutender ist das Zeugniß der Münze für die Haltung des linken Arms mit dem Scepter. Pausanias sagt uns, der Gott habe das Scepter in der linken Hand gehabt, der Münzstempel klärt uns in überraschender, früher durchaus unbeachtet gebliebener Weise über die Art auf, wie Phidias seinen Zeus das Scepter halten ließ. Er zeigt uns nämlich das Scepter nach vorn neben den Beinen herab niedergesetzt, den Arm mit gesenktem Ellenbogen, und die Hand nur bis zur Schulterhöhe wieder erhoben, während nicht allein alle auf uns gekommenen sitzenden Zeusstatuen, so weit sie echte oder nach sicheren Indicien richtig ergänzte linke Arme haben, — mit alleiniger Ausnahme der Statue Vescovali bei Clarac Mus. des sculpt. pl. 406 No. 692, welche aber, so wie der Zeus in mehren Reliefen[d]) und auf den arkadischen Münzen (Münztafel II. No. 3.) das Scepter in der Rechten statt in der Linken hält, — sondern auch die Statuen wiedergebenden späteren Münztypen (denn der Zeus der alten arkadischen Münzen hält ebenfalls sein Scepter niedriger gefaßt) und nicht minder die Mehrzahl der Darstellungen des Gottes in Reliefen, Gemälden und Gemmen dem Scepter eine mehr nach der Seite und nach außen gewandte Stellung und dem linken Arm eine viel stärker, wenn auch verschieden

a) Paus. a. a. O. Νῖκαι μὲν δὴ τέσσαρες χορευουσῶν παρεχόμεναι σχῆμα κατὰ ἕκαστον τοῦ θρόνου τον πόδα, δύο δέ εἰσιν ἄλλαι προς ἑκάστου πέζῃ ποδός.

b) Paus. a. a. O. § 3. τῷ μὲν δὴ κατ' εὐθὺ τῆς εἰσόδου κανόνι επτά ἐστιν ἀγάλματα ἐπ' αὐτῷ· τὸ γὰρ ὄγδοον ἐξ αὐτῶν οὐκ ἴσασιν τρόπον ὅντινα ἀφανὲς ἐγένετο· εἴη δ' ἂν ἀγωνισμάτων ἀρχαίων ταῦτα μιμήματα.

c) Annali dell' Inst. a. a. O. p. 110.

d) Vergl. Cap. IX.

erhobene Haltung geben, bei der das Scepter nahe an seiner obern Spitze gefaßt und mit dieser weit vom Körper ab gehalten wird. Es braucht nun wohl kaum ausführlich entwickelt zu werden, wie gründlich die ganze Composition der Zeusgestalt durch die eine und die andere Haltung des Armes und des Scepters äußerlich so gut wie innerlich verändert wird. Bei der Haltung, welche die eleische Münze darbietet, bildet der Kopf der Statue den höchsten Punkt der ganzen Composition, von welchem sich die Linien nach beiden Seiten harmonisch senken; bei der gewöhnlichen Haltung des Scepterarmes der Zeusfiguren ist die linke Hand in mindestens gleiche Höhe mit dem Kopfe, nicht selten höher erhoben, und die sich rechts senkenden Linien des Gesammtcontours steigen links mit neuem Schwunge an. Die erstere Haltung hat etwas in hohem Grade Schlichtes, Einfaches und Stilles, die andere etwas allerdings Imposantes und Kraftvolles, daneben aber auch etwas Herausforderndes und Prahlerisches; sie bietet eine viel größere Schaustellung der Person, hat dagegen bei weitem nicht die ruhige Würde der ersteren Haltung.

Es kann nun gar keinem Zweifel unterliegen, daß was uns der Münzstempel zeigt in Wahrheit die Composition des phidias'schen Zeus sei; die speciellen Gründe hiefür sind in den »Symbola« S. 618 entwickelt, hier sei deshalb nur wiederholt, daß so wie das Scepter in dem eleischen Münzbilde gehalten wird, es weniger das zur Schau gestellte Zeichen der Macht und Majestät des Gottes ist, als der ordnende Stab des μητιέτης und ὕψιστος κρειόντων, mit welchem er die streitenden Kräfte im Kosmos und die Leidenschaften in der Menschenwelt scheidet und die Schranken einer höhern und festern Ordnung bezeichnet[a]; so wie der Zeus im eleischen Münzstempel dasitzt, ruhig, aber nicht bequem oder nachlässig, voll Würde aber ohne Prahlerei, der oberste Vorsitzende der olympischen Spiele, der erste der Hellenenrichter, die zu seinen Füßen die Siegeskränze vertheilten, paßt auf ihn, der ja auch seine gewaltigen Waffen nicht zur Hand hat, ganz und genau das schöne Wort des Dio Chrysostomos[b], der den olympischen Zeus »friedselig und ganz milde« nennt, nicht aber auf die bewegtere Stellung, die er in den späteren Darstellungen, auf welche man sich bisher berufen hatte, fast ausnahmslos einnimmt: so wie der Gott in dem Münzbilde thront, erscheint er uns in derselben schlichten und stillen Größe, in der wir jetzt auch des Phidias' Parthenos kennen und bewundern gelernt haben, in jener edeln Einfalt und stillen Größe, die Winckelmann gleichsam seherisch als den Grundcharakter aller griechischen Kunst bezeichnete, und welche Niemand in vollkommenerem Grade zukommt, als Phidias, dem erhabensten Meister unter allen, die Griechenland geboren hat.

Mit der gesenkten Haltung des linken Armes steht nun ferner die Bekleidung der Statue, wie sie uns der Münzstempel kennen lehrt, wenigstens zum Theil in naher Verbindung. Es ist im vorigen Capitel darauf hingewiesen worden, daß die Art der Bekleidung des Zeus mit dem bloßen, die rechte Seite frei lassenden Himation ohne Chiton eine Erfindung der Periode vor Phidias sei; daß Phidias dieselbe in seinem Zeus nicht aufgegeben habe, bezeugt uns einmal der Umstand, daß Pausanias als Bekleidung nur das Himation nennt, so gut wie bei der Parthenos nur den Chiton,

a) Vergl. auch Böttiger, Kunstmyth. II. S. 154.

b) Dio Chrysost. Orat. XII. 74. p. 248 ed. Emper.: (Phidias redet:) ὁ δὲ ἡμέτερος (Ζεὺς) εἰρηνικὸς καὶ πανταχοῦ πρᾶος, οἷος ἀστασιάστου καὶ ὁμονοούσης τῆς Ἑλλάδος ἐπίσκοπος.

sodann auch unser Münzbild. Dieses lehrt uns aber zugleich, daß der Zeus des Phidias weniger entblößt war, als wir es in einigen früheren analogen Darstellungen des Gottes[a]) finden und in späteren zu sehn gewohnt sind, daß namentlich, und dieses hangt mit der Lage des linken Armes zusammen, nicht nur ein Zipfel des Himation auf der linken Schulter lag, sondern daß der ganze linke Arm bis zum Ellenbogen von dem Gewande in reichen Falten umhüllt war. Da es bestimmte Gründe giebt[b]), auch in diesem Punkte dem Zeugniß der Münze zu vertrauen, keine aber für das Gegentheil, so werden wir nach diesem Zeugniß die bisher gäng und gebe, an späteren Statuen und sonstigen späteren Monumenten gebildete Vorstellung über die Art der Gewandung der Statue in Olympia[c]) in diesem Punkte zu berichtigen haben, während für die Anordnung der Gewandung um den Schooß und die Beine des Gottes das Zeugniß der Münze im Wesentlichen bestätigt was wir, anderen Quellen folgend, bisher angenommen haben. In der ziemlich weit reichenden Entblößung der Füße in dem Münzbilde dürfen wir um so mehr eine getreue Wiedergabe der Statue anerkennen, da nur eine solche die goldene Fußbekleidung, welche Pausanias hervorhebt, recht zur Geltung kommen läßt. Auch hier wie in der Stellung der Füße und in der Anordnung der Gewandung um die Beine stimmt im Wesentlichen der Zeus im Parthenonfriese mit dem olympischen überein.

Ganz allein auf das Zeugniß des Münzbildes sind wir angewiesen, was die Stellung der Nike anlangt, von der Pausanias nur angiebt, daß sie der Gott auf der Rechten getragen habe, deren Stellung aber für die Gesammtauffassung und die Composition des Zeus von großer Bedeutung ist. Die Münze zeigt sie dem Gotte zuschwebend, indem sie in beiden Händen eine Taenie gegen ihn mehr ausbreitet, als erhebt. Dem Gotte zugewandt hatte Böttiger[d]) die Nike gefaßt, aus welchen Gründen, wenn aus anderen als fein empfundenen aesthetischen und idealen, wissen wir nicht; das Gegentheil nahm aus völlig unzulänglichen Gründen[18]) O. Müller[e]) an, während Neuere, wie Preller[f]) und Brunn[g]), und zwar mit ausdrücklicher Berufung auf die Münze, zu Böttigers Ansicht zurückgekehrt sind[19]). Unzweifelhaft mit Recht. Denn da es, wie gezeigt worden ist[h]), keinen vernünftigen Grund giebt, um anzunehmen, der Stempelschneider habe die Nike in anderer Richtung dargestellt als in der er sie bei der Statue des Phidias sah, so haben wir ihm in diesem, direct allerdings nicht zu beglaubigenden Punkte einfach zu vertrauen. Ohne Zweifel mit Recht sagt Böttiger[i]), daß die Abwendung der Nike vom Zeus die Geschlossenheit des Werkes verletzt und unterbrochen haben würde, die zugewandte Stellung aber will recht verstanden werden. Um eine Bekränzung des Zeus, der ja schon bekränzt war, kann es sich nicht handeln, das hat Böttiger[k]) richtig

a) So in der selinuntischen Metope und in den arkadischen Münzen der ersten Reihe Münztafel II. No. 1. a und 2. a. In denen der zweiten Reihe stimmt die Bekleidung fast ganz mit der des phidias'schen Zeus überein.

b) Vergl. »Symbola« a. a. O. S. 611. 613 f., 618.

c) Vergl. Böttiger, Kunstmythol. II. S. 155 f.

d) Kunstmythol. II. S. 160. e) Handb. § 115. 2.

f) Allg. Encyclop. a. a. O. S. 188.

g) Künstlergeschichte I. S. 169.

h) »Symbola« S. 615 f.

i) Kunstmythol. a. a. O. S. 162.

k) A. a. O. S. 161.

erkannt, und darin stimmen Preller[a]) und Brunn[b]) mit ihm überein; wenn aber Böttiger meint, »es möge der Preisvertheilerin Nike gestattet sein, den unsterblichen Siegeskranz des Vaters noch mit einer wollenen Purpurbinde zu schmücken«, und hierum, um die Anfügung der Taenie oder der Lemnisken an den Kranz habe es sich gehandelt, so kann man dem nicht beistimmen, so wenig wie zu glauben ist, daß Preller mit Recht sagt, die (dem Gotte zugewandte) Figur der Nike bedeute den von ihm ausgehenden, speciell den olympischen Sieg, oder Brunn, die Nike sei gleichsam des Winkes des Zeus gewärtig zu denken, den olympischen Kämpfern ihren Lohn zu ertheilen. Vielmehr dürfte in der dem Zeus die Siegestaenie entgegenhaltenden Nike der einfach große Gedanke ausgedrückt sein, den übrigens in antiker Weise schon Porphyrius[c]), Cornutus[d]) und Andere aussprechen: sein ist der Sieg und sein die Siegesvollendung. Nicht als von ihm ausgehend, auf Andere übergehend, Andere in seinem Auftrag schmückend ist die Nike gedacht, sondern als bei ihm seiend, zu ihm stets zurückkehrend, bereit ihn in jedem Augenblick auf's neue zu verherrlichen, und deswegen die Taenie, des Sieges Insigne, gegen ihn in den halb erhobenen Händen ausbreitend, ein bildlicher Ausdruck für einen Glaubenssatz wie: »dein ist das Reich und die Macht und die Herrlichkeit in Ewigkeit«.

Wir gelangen zu dem Gipfel der ganzen Idealschöpfung des Phidias, zu dem Kopfe des Zeus. Wenn in Betreff der Gesammtgestalt die erste eleische Münze unsere bisherigen Vorstellungen in wesentlichen Punkten zu ergänzen und zu berichtigen im Stande war, so haben wir unumwunden zu gestehen, daß die zweite[e]), welche den Kopf allein darstellt, so ziemlich Alles über den Haufen wirft, was wir von dem Zeus des Phidias bisher zu wissen glaubten. Aber eben so gradezu wollen wir es aussprechen, daß wir dies nicht zu beklagen, sondern uns dessen herzlich zu freuen haben. Denn so schön und herrlich wir uns nach Anleitung gewiß nicht verächtlicher Monumente, wie mehre der erhaltenen Kolossalbüsten des Zeus, den Gott des Phidias vorgestellt haben mögen, unsäglich viel schöner und herrlicher offenbart ihn uns das Münzbild, dessen Typus in seinem Adel und seiner schlichten Großartigkeit, in seiner stillen Würde und wunderbaren Jugend alle anderen auf uns gekommenen Bilder des höchsten Gottes so weit überragt, wie Phidias alle Künstler vor ihm und nach ihm überragte. Nimmer hätten wir es vermocht, uns einen solchen Zeuskopf auszusinnen, mit um so bereiterer Freudigkeit aber müssen wir ihn als das anerkennen, was er ist, das reifste Werk eines Geistes wie dessen und einer Hand wie der des Phidias, um so eifriger sollen wir uns in sein Studium vertiefen; es wird Arbeit und Zeit kosten, bis wir ihn ausstudirt haben, bis wir Alles gelernt haben, was er zu lehren im Stande ist.

Darüber, daß dies Münzbild uns in der That den Kopf der Statue des Phidias vergegenwärtigt, kann ein Zweifel nicht bestehn; die Gründe, welche uns zum vollen Glauben an die Authentie dieser Darstellung berechtigen, sind in meinem schon angeführten Aufsatze[f]) näher entwickelt und es ist unnütz, sie hier zu wiederholen.

a) A. a. O. S. 188.
b) Künstlergeschichte I. S. 169
c) Bei Euseb. Praeparat. evang. III. 9. 5.
d) Nat. deor. 9.
e) Münztafel I. No. 34.
f) Berichte der k. sächs. Ges. d. Wissensch. 1866 S. 173 ff.

Hier ist nur unter Zurückverweisung auf das oben über die Entwickelung des Zeusideales in der reifen archaischen Kunst Gesagte ganz besonders der bei aller Steigerung der Schönheit nahe Anschluß des Phidias an die Leistungen der Künstler vor ihm hervorzuheben, auf welchen schon Dio Chrysostomus in seiner Weise hingedeutet hat[a]). In der That ist von den Werken des reifen Archaismus bis zu diesem Kopfe so wenig ein Sprung, wie wir einen solchen in Beziehung auf die ganze Gestalt gefunden haben, ja in mehr Äußerlichem, obgleich für die ganze Erscheinung sehr Wichtigem, wie in der durch die Anbringung des hochbedeutsamen Kotinoskranzes bedingten Bildung des Haares und derjenigen mit dieser zusammenhangenden des Bartes steht der Zeus des Phidias mit den Gestaltungen der älteren Kunst, wie die Vergleichung besonders der Vasengemälde mit rothen Figuren (oben S. 28 f.) zeigt, geradezu in einer Reihe und unterscheidet er sich in selbst auffallender Weise von dem, wie wir jetzt erkennen, spätern, bisher auf Phidias zurückgeführten kanonischen Typus des höchsten Gottes. Denn wir haben hier noch nicht jenes klassisch gewordene aufgebäumte und wallende Mähnenhaar, in welchem der Kranz keinen organischen und künstlerisch wirksamen Platz gefunden haben würde, sondern das schlicht gescheitelte, vor der Stirn nur mäßig vortretende, das ganze Ohr frei lassende und in ziemlich schlichten Strähnen auf Nacken und Schultern hinabfallende Haar der ältern Kunst, von dem bis zu der wallenden Mähne, wie besonders Münzen aus der Blüthezeit der Kunst[b]) beweisen mancherlei Übergangsstufen geführt haben und dessen eigentlichen Erfinder wir bisher noch nicht nachzuweisen vermögen, während wir ihn nur unter den jüngeren Künstlern, welche bei der Darstellung des Zeus einen Kranz im Haare entweder nicht brauchten oder nicht brauchen konnten, und welchen das relativ schlichte Haar des Phidias'schen Zeus ohne Kranz mit Recht kahl und nicht imposant genug erschienen sein mag, zu suchen haben würden, wenn überhaupt ein Einzelner hier als maßgebend und entscheidend zu denken und es nicht vielmehr wahrscheinlich wäre, daß der uns als kanonisch geltende Typus das Ergebniß der Mitarbeit mehrer neben und nach einander wirkender Künstler ist.

In der Bildung der eigentlichen Physiognomie des Zeus aber, in der Stirn und den Brauen oder dem Superciliarbogen, in den Augen, in Nase und Mund ist Phidias nach Ausweis des Münzbildes weit hinausgegangen über die Leistungen der Kunst vor ihm, ja für diese Theile, und sie bilden ohne Zweifel die Hauptsache, können wir ihn auch nach der neugewonnenen Einsicht getrost als den Schöpfer des kanonischen Idealtypus bezeichnen, dessen Grundformen, so vielfach sie nach dem verschiedenen Bedürfniß wechselnder künstlerischer Aufgaben modificirt worden sein mögen, doch nie wieder aufgegeben worden sind und daher auch uns noch als das Gemeinsame in allen guten Darstellungen des Gottes entgegentreten, ja welche in dem was ihnen am meisten eigenthümlich ist, in der Profillinie von Stirn und

a) Dio Chrysost. Orat. XII. 56 p. 243 ed. Emper. laßt Phidias sagen: καὶ ὅσα μὲν λιθοξόων ἔργα καὶ γραφέων ἀρχαιότερα τῆς ἐμῆς τέχνης σύμφωνα ἦσαν πλὴν ὅσον κατὰ τὴν ἀκρίβειαν τῆς ποιήσεως, ἐῶ λέγειν· δόξας ὑμετέρας κατέλαβον παλαιάς ..... καὶ δημιουργοὺς ἄλλους περὶ τὰ θεῖα πρεσβυτέρους κ. τ. λ.

b) Vergl. zunächst die auf Taf. I. zu meinem eben citirten Aufsatze vereinigten auf der Münztafel I. unter No. 30, 32, 35 neu gestochenen Münzen von Arkadien Elis, Pisa, und die Philipps II. No. 21., ferner auf der genannten Münztafel die Nummern 5, 11, 12, 15—17, 25, 29, 35, 45.

Nase ihren Einfluß bis auf die spätesten und handwerksmäßigsten Producte der alten Kunst erstreckt haben, ohne daß dadurch mancherlei Modificationen ausgeschlossen worden wären. Möglich, daß, wenn wir wichtigere und bedeutendere Monumente der reifen archaischen Kunst besäßen, als es leider der Fall ist, wir Phidias auch in den bestimmenden Zügen der Zeusphysiognomie in näherem Anschluß an seine Vorgänger finden würden, als den wir jetzt nachzuweisen vermögen, allein das würde sein Verdienst nicht schmälern, sondern steigern; denn nicht sowohl in der Erfindung absolut neuer Formen besteht die eigentliche Größe eines auf dem Idealgebiete schaffenden Künstlers, als vielmehr in der Steigerung und Durchgeistung des Überlieferten. Und diese liegt auf alle Fälle hier vor, denn aus dem Kopfe der eleischen Münze spricht ein Geist, eine Höhe der Auffassung, eine Feinheit des Formengefühls, welche von wenig antiken Monumenten erreicht wird, und welche uns einstimmen läßt in das Wort des Dio Chrysostomus[a]), daß Niemand, der den Zeus des Phidias gesehn, sich den Gott leicht anders vorstellen könne.

Und danach kann kein Zweifel sein, daß alle jene Stellen[b]) der Alten, welche die Schönheit und hohe Vollendung des in Phidias' Zeus ausgeprägten Ideales im Allgemeinen preisen, auf den uns vorliegenden Typus ihre volle Anwendung finden, nicht minder jene, welche die Großartigkeit und Erhabenheit derselben hervorheben[c]). Aber auch jene Aussprüche, welche Phidias bei der Schaffung seines Idealbildes von dem homerischen Zeus und besonders von der weltberühmten Stelle des ersten Buchs der Ilias[d]) ausgehn lassen[e]), oder welche da sagen, daß nicht Griechen allein, sondern auch der Römer Paullus Aemilius in dem Zeus in Olympia den homerischen Gott wie persönlich anwesend zu sehn vermeinten[f]), auch sie bestehn diesem Bilde gegenüber zu Rechte.

Denn der homerische Zeus im Allgemeinen gesprochen ist nichts Anderes, als das poetisch verklärte und gesteigerte und eben dadurch universalisirte und nationalisirte Idealbild des höchsten Gottes, des Königs im Himmel und des Vaters der Götter und Menschen; er ist nicht der Zeus, welchen uralte Culte in nebelhafter Halbpersönlichkeit ahnen oder in hieratisch-abstruser Symbolik zu vergegenwärtigen oder in beschränkter Thätigkeitsäußerung zu veranschaulichen suchen mochten, sondern derjenige, welcher die Spitze bildet des unter der Mitwirkung der einzelnen Stämme aus mannigfaltigen göttlichen Mächten und Personen zusammengewachsenen und von der Macht der nationalen Poesie zu einer kunstvoll gegliederten Einheit

a) Dio Chrysost. Orat. XII. 53. p. 241 ed. Emper. ὡς μηδένα τῶν ἰδόντων δόξαν ἑτέραν ἔτι λαβεῖν ῥᾳδίως.

b) So das Epigramm des Philippos v. Thessalonike Anthol. Gr. II. 208. 48.

ἢ θεὸς ἦλθ' ἐπὶ γῆν ἐξ οὐρανοῦ εἰκόνα δείξων
Φειδία, ἢ σύ γ' ἔβης τὸν θεὸν ὀψόμενος

wofür die fromme Anekdote bei Pausan. V. 11. 9. von des Gottes eigener Approbation des Werkes des Phidias nur ein anderer Ausdruck ist. Manche andere verwandte Zeugnisse sind in m. Schriftquellen z. Gesch. d. bild. Kunst b. d. Griechen in No. 698 ff. zusammengestellt.

c) Vergl. m. Schriftquellen a. a. O. No. 707 und viele folgende Stellen, zu denen auch die, wörtlich verstanden, falsche Phrase des Rhetors Seneca (p. 328. 15 ed. Burs. Schriftquellen No. 718) »non vidit Phidias Jovem fecit tamen velut tonantem« gehört.

d) Il. 1. 528 f.

e) Vergl. m. Schriftquellen No. 698. lin. 12., 728, 729, 730.

f) Vergl. m. Schriftquellen No. 724—726.

zusammengefaßten olympischen Götterstaates, das Haupt der um sein patriarchalisches Königthum versammelten göttlichen Familie, welche durch die Poesie eines Blutes und eines Geistes geworden, und deren Göttlichkeit die gesteigerte und in idealer Freiheit entwickelte Menschlichkeit war. Dieses nationale, poetisch verklärte Idealbild des Herrschers der Welt und Vaters der Götter und Menschen also sah man in dem Zeus des Phidias verkörpert, und es konnte in ihm um so unbedingter und freier verkörpert werden, da in Olympia nicht sowohl bestimmte, altüberlieferte Cultusideen, besondere Dogmen Form gewinnen sollten, so daß etwa hieratisch-symbolischer Tiefsinn dem Meister concrete Züge seines Bildes noch selbst Attribute seiner Statue vorgeschrieben hätte, als vielmehr Phidias' Aufgabe sich darin erschöpfte, den Nationalgott, den Stifter der größten nationalen Festfeier, den Kampfhort und Siegverleiher der olympischen Spiele rein aus der poetisch vorgebildeten Idee heraus zu gestalten, welche, und zwar damals, zur Zeit des großen Aufschwungs nach den Siegen über die Barbaren mehr als je in der ganzen Nation lebendig war.

Was aber insbesondere die als Phidias' Paradeigma citirten Verse der Ilias anlangt, in denen Zeus der Thetis Gewährung zunickend mit dem Winken seiner Brauen den Olymp erschüttert, so liegt doch ohne alle Frage der Kern ihrer Bedeutung in der unübertrefflich gemalten Großartigkeit, welche in einer interpolirten Stelle Strabons[a] richtig, wenn auch etwas eng als darin bestehend gefaßt wird, daß was Hera in dem bekannten Verse (Il. 8. 199)

σείσατο δ' εἰνὶ θρόνῳ, ἐλέλιξε δὲ μακρὸν Ὄλυμπον

durch das Bewegen des ganzen Körpers (ὅλῃ κινηθείσῃ) bewirkt, Zeus durch die bloße Bewegung der Brauen unter einiger Mitleidenschaft des Haares (ταῖς ὀφρύσι μόνον νεύσαντος, συμπαθούσης δέ τι καὶ τῆς κόμης) hervorbringe. Weiter gefaßt liegt die Erhabenheit dieses Bildes darin, daß die Bewegung des Olymp nicht durch den äußerlich oder innerlich leidenschaftlich erregten Gott, sondern durch den entsteht, der in ruhiger Überlegung, mit einem bei Menschen kaum sichtbaren Zeichen eine die gewaltigsten Folgen nach sich ziehende Bitte gewährt. Warum sollte es nun nicht etwa dieser Kern und Hauptinhalt des dichterischen Vorbildes gewesen sein, welcher den Geist des Künstlers erregte und befruchtete, wie er es dem Geiste jedes fühlenden Lesers noch heutzutage thut? Es ist wahr, die Stelle der Ilias enthält noch mehr und leistet noch mehr: sie enthält bestimmte, greifbare Züge und bewirkt bei Jedem eine mehr oder weniger, bei einem bildenden Künstler wie Phidias ohne Zweifel sehr lebendige Vorstellung, welche sich besonders an die Gestaltung der Brauen anknüpft, deren machtvolles Winken solche Wirkungen hervorruft. Und da dem so ist, so ist es auch sicher nicht unberechtigt, wenn im Anschluß an ein Wort bei Macrobius[b], Phidias habe von den Brauen und den Haaren aus das ganze Idealbild des Zeus concipirt, in feiner Weise der Nachweis versucht worden ist[c], den Grundcharakter der klassischen Zeusphysiognomie von der Bildung der Brauen nebst der Stirn und den Haaren abzuleiten. Für das Haar des Zeus des Phidias kann freilich nach unserer neu gewonnenen Einsicht nicht mehr gelten, was von der Lockenmähne des gewöhnlichen Zeustypus gilt; was aber in jener Dar-

a) Strabon. VIII. p. 354. s. Schriftquellen No. 698. lin. 18.
b) Macrob. Saturn. V. 13 p. 23 ed. Jan. Schriftquellen No. 730.
c) Vergl. Brunn, Künstlergeschichte I. S. 201.

stellung in Betreff der Stirn und Brauen Wahres liegt, das gilt von dem Zeuskopf unseres maßgebenden Münzbildes in wenigstens eben so hohem Grade wie von irgend einem der auf uns gekommenen Darstellungen des Gottes, die Stirn ist so erhaben, die Brauen sind so mächtig über dem tief von ihnen beschatteten Auge gebildet wie bei sonst irgend einem Kopfe des Zeus, mehr aber als die meisten anderen verbindet er mit aller Großartigkeit und Imposanz die überlegene Ruhe, welche der homerische Zeus in jener Scene entwickelt, die Friedseligkeit und Milde, welche Dio am Zeus des Phidias rühmt und welche nur diesen Kopf geeignet macht zur Verbindung mit einer Statue, in welcher in der denkbar vollkommensten Weise die Ruhe und Milde des Allmächtigen zur Anschauung gebracht ist.

Über den Grad und die Art des Einflusses, welchen der Zeus des Phidias auf die Zeusdarstellungen der späteren Kunst hatte und über das Verhältniß, in welchem der in den erhaltenen Kunstwerken vorliegende Typus des Zeusideals zu dem Vorbilde des Phidias steht, werden wir erst dann mit einiger Sicherheit urteilen zu können hoffen dürfen, wenn wir die Entwickelung des Zeusideals kunstgeschichtlich weiter verfolgt und namentlich diejenigen Meister zu erforschen gesucht haben, von welchen die hauptsächlichsten Modificationen des in dem eleischen Münzbilde gegebenen Typus ausgegangen sein können. Denn das läßt sich, so mächtig immer der Einfluß des einmal erreichten höchsten Idealtypus einer Gottheit auf ihre späteren Darstellungen in der griechischen Kunst — und Ähnliches gilt von aller Kunst — gewesen sein mag, von vorn herein nicht verkennen, daß es mit einer bloßen Wiederholung auch in Hauptsachen keineswegs gethan war. Mochte der Zeus des Phidias den Gott in seiner höchsten und universellsten Auffassung darstellen, daß er alle Seiten seines Wesens, namentlich alle diejenigen, welche in einzelnen Culten hervortraten und sich in bestimmten Beinamen aussprachen, umfaßt und zur Anschauung gebracht habe, wird Niemand behaupten wollen[50]). Und schon danach wird man mit Bestimmtheit auszusprechen berechtigt sein, daß spätere Künstler, denen die Aufgabe wurde, einen Zeus in einer besondern, wenn auch beschränkteren Auffassung seines Wesens darzustellen, das Idealbild des Phidias mehr oder weniger tiefgreifend zu modificiren genöthigt waren. Und dazu kam, was auch nicht übersehn werden darf, der veränderte Geist der späteren Perioden. Was aber die uns erhaltenen Bilder des Zeus anlangt, so kann schon der erste Blick auf ihre mannigfaltige Verschiedenheit uns lehren, daß sie keineswegs alle den olympischen Zeus oder den homerischen Gott in seiner höchsten Geltung angehn; und Nichts kann deswegen einseitiger sein, als der Versuch, sie alle von dem Zeus des Phidias und nur von diesem abzuleiten oder sie immer nur mit diesem zu vergleichen, wie dies bisher in dem Maasse geschehn ist, als hätte kein großer und selbständig gestaltender Meister nach Phidias den höchsten Gott in mannigfach wechselnden Auffassungen dargestellt.

DRITTES CAPITEL.

Die Zeusdarstellungen namhafter Künstler nach Phidias und andere derselben Perioden.

Ἀγαθὴ δ' Ἔρις ἥδε βροτοῖσιν.
Hes.

Die frühesten Zeusdarstellungen nach Phidias gehören der Schule oder Genossenschaft des großen Meisters, ja an der ersten der hier zu erwähnenden soll derselbe persönlichen Antheil gehabt haben.

Theokosmos. Es ist dies das Cultusbild eines Tempels, welcher in einem Olympieion genannten heiligen Bezirke (τέμενος) in Megara stand, von welchem Pausanias[a]) berichtet, dasselbe sei wegen des Beginns des peloponnesischen Krieges unvollendet geblieben; nur der Kopf sei in Gold und Elfenbein ausgeführt worden, der Rest bestehe aus Thon und Gyps. Über dem Kopfe des Gottes haben sich die Moiren und Horen befunden, offenbarend, daß Zeus allein der Lenker des Geschickes sei und die Jahreszeiten nach Bedarf vertheile. Als Meister nannte man dem Pausanias Theokosmos von Megara und gab an, daß Phidias selbst mit diesem zusammen gearbeitet habe. Näheres erfahren wir über die Gestalt dieses Zeusbildes nicht, allein schon der Name »Olympieion« für den heiligen Bezirk seines Tempels läßt uns auf eine Verwandtschaft des hier verehrten Zeus mit dem in Olympia schließen und die Angabe von der Mitwirkung des Phidias an der Herstellung der Statue, mag diese auf begründeter Überlieferung beruhen oder aus der Gestalt und Vortrefflichkeit des Werkes abgeleitet sein, berechtigt uns anzunehmen, daß derselbe auch eine dem Zeus des Phidias verwandte Auffassung gehabt habe. Der Ausdruck des Periegeten ferner, daß der Künstler über dem Kopfe seines Zeus die Horen und Moiren angebracht habe, findet so sehr seine Parallele in dem, was Pausanias über die Anbringung der Horen und Chariten am Throne in Olympia sagt[b]), daß wir nicht zweifeln können, diese Gruppen haben sich auch in Megara auf der Rücklehne des Sitzes der folglich thronenden Statue befunden, und sowohl der hiedurch indirect bezeugte Thron wie die Anbringung der das Machtgebiet des Zeus anzeigenden Daemonen an demselben bringt die Statue des Theokosmos derjenigen des Phidias so nahe, daß man schwerlich irren wird, wenn man sie im Wesentlichen von dem Vorbilde dieser abhängig denkt.

Agorakritos. Viel größere Eigenthümlichkeit und eine weiter gehende Modification des von Phidias geschaffenen Idealtypus werden wir dagegen einer Erzstatue des Zeus von Phidias' Schüler Agorakritos von Paros beizumessen haben, welche bei Koroneia im Tempel der Athena Itonia mit dem Bilde dieser Göttin

a) Paus. I. 40. 4. Μετὰ ταῦτα ἐς τὸ τοῦ Διὸς τέμενος ἐσελθοῦσι καλούμενον Ὀλυμπιεῖον ναός ἐστι θέας ἄξιος. τὸ δὲ ἄγαλμα οὐκ ἐξειργάσθη τοῦ Διὸς ἐπιλαβόντος τοῦ Πελοποννησίων πολέμου πρὸς Ἀθηναίους. .... τῷ δὲ ἀγάλματι τοῦ Διὸς πρόσωπον ἐλέφαντος καὶ χρυσοῦ, τὰ δὲ λοιπὰ πηλοῦ τέ ἐστι καὶ γύψου. Ποιῆσαι δὲ αὐτὸ Θεόκοσμον λέγουσιν ἐπιχώριον, συνεργάσασθαι δέ οἱ Φειδίαν. ὑπὲρ δὲ τῆς κεφαλῆς τοῦ Διός εἰσιν Ὧραι καὶ Μοῖραι· δῆλα δὲ πᾶσι τὴν Πεπρωμένην μόνῳ οἱ πείθεσθαι καὶ τὰς ὥρας τὸν θεὸν τοῦτον νέμειν ἐς τὸ δέον.

b) Vergl. oben S. 36 f..

zusammen aufgestellt war, wie uns Pausanias [a]) berichtet. Pausanias nennt die Statue ausdrücklich Zeus, während Strabon [b]) angiebt, daß mit der Athena Itonia gemäß einer mystischen Veranlassung Hades geweiht worden sei. Ganz gewiß bezieht sich dies auf die gemeinsame Aufstellung der Statuen, und eben so gewiß meint Strabon keine anderen Statuen, als Pausanias, so daß der Zeus dieses Letzteren bei ihm Hades genannt wird. Und daß dieses mit Recht geschehn sei, ergiebt sich aus einer Prüfung des Mythus und Cultus der Athena Itonia, den Pausanias [c]) berichtet und aus dem die μυστικὴ αἰτία der Verbindung des Zeus-Hades mit Athena nicht schwer zu entnehmen ist. Demgemäß ist auch schon von Anderen [d]) angenommen, daß der Zeus des Agorakritos chthonische oder katachthonische Bedeutung gehabt habe, und daß ihn deshalb Strabon, wenn auch vielleicht nicht ganz genau, als Hades bezeichnen durfte. Die Frage kann nun nur sein, welche Consequenzen hieraus für die Darstellung des Gottes durch Agorakritos geflossen sein mögen. Und hier würden wir denn freilich auf ein ziemlich aussichtsloses Rathen angewiesen sein, wenn uns nicht die hierneben (Fig. 6) abgebildete Gemme des florentiner Cabinets [e]) zu Hilfe käme. Die beiden Göttergestalten derselben sind schon von Anderen [f]) auf die Athena Itonia und den Zeus-Hades von Koroneia bezogen worden, während Wieseler [g]) diese Bedeutung in Abrede stellt und Athena als Hygieia und Sarapis in den fraglichen Gestalten erkennen möchte. Wieseler hat seine Erklärung sehr fein durchgeführt und ihre Möglichkeit [51]) allerdings erwiesen; allein sein Hauptargument gegen die wie von Früheren, so auch hier angenommene Bedeutung, nämlich es sei schwer zu glauben, daß ein localer Cultus von der Art wie der der Athena Itonia bei Koroneia auf einem Werke wie der vorliegende geschnittene Stein Berücksichtigung gefunden habe, wiegt offenbar sehr wenig schwer, da wir ja gar nicht wissen können, wer sich diesen Stein hat schneiden lassen,



Fig. 6.
Zeus-Hades und Athene Itonia.
Gemme des florentiner Cabinets.

a) Paus. IX. 34. 1. Πρὶν δὲ ἐς Κορώνειαν ἐξ Ἀλαλκομενῶν ἀφικέσθαι τῆς Ἰτωνίας Ἀθηνᾶς ἐστι τὸ ἱερόν ......Ἐν δὲ τῷ ναῷ χαλκοῦ πεποιημένα Ἀθηνᾶς Ἰτωνίας καὶ Διός ἐστιν ἀγάλματα, τέχνη δὲ Ἀγορακρίτου, μαθητοῦ τε καὶ ἐρωμένου Φειδίου.

b) Strab. IX. p. 411. κρατήσαντες (οἱ Βοιωτοὶ) δὲ τῆς Κορωνείας ἐν τῷ πρὸ αὐτῆς πεδίῳ τὸ τῆς Ἰτωνίας Ἀθηνᾶς ἱερὸν ἱδρύσαντο ......ἐνταῦθα δὲ καὶ τὰ Παμβοιώτια συνετέλουν· συγκαθίδρυται δὲ τῇ Ἀθηνᾷ ὁ Ἅιδης κατά τινα, ὥς φασι, μυστικὴν αἰτίαν.

c) Paus. l. c. § 2. Λέγεται δὲ καὶ τοιόνδε, Ἰοδάμαν ἱερωμένην τῇ θεῷ νύκτωρ ἐς τὸ τέμενος ἐσελθεῖν, καὶ αὐτῇ τὴν Ἀθηνᾶν φανῆναι, τῷ χιτῶνι δὲ τῆς θεοῦ τὴν Μεδούσης ἐπεῖναι τῆς Γοργόνος κεφαλήν· Ἰοδάμαν δὲ, ὡς εἶδε, γενέσθαι λίθον. καὶ διὰ τοῦτο ἐπιτιθεῖσα γυνὴ πῦρ ἀνὰ πᾶσαν ἡμέραν ἐπὶ τῆς Ἰοδάμας τὸν βωμὸν, ἐς τρὶς ἐπιλέγει Ἰοδάμαν ζῆν καὶ αἰτεῖν πῦρ.

d) Vergl. Siebelis zu Paus. a. a. O., Forchhammer, Hellenike S. 150, O. Müller, Pallas-Athene § 42, Gerhard, Griech. Mythol. § 247. 4d., Welcker, Griech. Götterl. I. S. 313.

e) Wicar, Collect. de Flor. IV. pl. 3., wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 226.

f) Müller zu den Denkm. a. a. O. und Pallas-Athene a. a. O., Welcker a. a. O.

g) Im Text zu der 2. Ausgabe der Denkm. d. a. Kunst a. a. O.

und in welcher Absicht. Warum sollte z. B. ein Mann aus Koroneia sich nicht ein Siegel mit den Gottheiten dieses wichtigen Cultus seiner Vaterstadt haben anfertigen lassen? ja man möchte glauben, daß wir einen solchen localen Cultus in irgend einer andern Monumentgattung (eine Münze von Koroneia etwa ausgenommen), weniger vermuthen dürften, als auf einem Siegelstein, für den allerdings der vorliegende ein wenig groß, aber doch wohl nicht zu groß erscheint. In ganz besonderer Weise aber kommt der Annahme, unser Stein beziehe sich in der That auf den Cultus von Koroneia, der flammende Altar zwischen beiden Gottheiten zu Hilfe, auf welchen sich die Handlungen Beider beziehn, und welcher aus dem, was Pausanias von dem auf Iodamas Altar erhaltenen Feuer berichtet, seine nächstliegende Erklärung findet. Wenn dem aber so ist, wenn sich demnach der Stein auf den Cultus von Koroneia bezieht und Athena Itonia und den mit ihr verbundenen Zeus-Hades darstellt, so ist damit freilich noch nicht bewiesen, daß derselbe die beiden Statuen des Agorakritos in genauer Copie wiedergiebt; allein wenn man bedenkt, daß die hier in Frage kommende ganz singuläre Cultusvorstellung des Zeus in der bildenden Kunst eben so einzeln, in der Statue des Agorakritos Gestalt gewonnen hat, so liegt es gewiß viel näher, zu glauben, der Steinschneider habe sich in Hauptsachen an das vorhandene Werk gehalten, als das Andere, er habe seine Götter, jenem widersprechend, aus eigener Phantasie gebildet. Dann ist aber auch nicht abzusehn, mit welchem Rechte man, wie dieses Welcker (a. a. O.) thut, sagen will, der Hades-Zeus habe »nicht eben schicklich den Kerberos neben sich«, da für den Steinschneider ein Grund, diesen aus eigener Willkühr, verkehrter Weise, hinzuzuthun schwerlich vorlag. Fragen läßt sich vielmehr wohl nur, wenn in der That der Gott von Agorakritos in der Gestalt gebildet wurde, in welcher ihn uns die Gemme, ganz hadesartig, ohne eins der gewöhnlichen Attribute des Zeus (Blitz oder Adler) zeigt, wie ihn dann Pausanias schlichtweg als Zeus bezeichnen konnte? Die Antwort aber wird sein: er hieß im Cult von Koroneia Zeus, nicht Hades und wurde dem Pausanias von dem localen Exegeten daselbst als Zeus genannt, während Strabon, auf den inneren Gedanken des Cultus eingehend, und vielleicht durch die Erscheinung und die Attribute der Statue mit bestimmt, den Namen Hades gebraucht. Wie dem aber auch sei, dem Schluße wird man sich schwerlich entziehn können, daß mehr Gründe dafür vorliegen, sich die Statue des Agorakritos im Wesentlichen der Vorstellung der Gemme gemäß zu denken, als für das Gegentheil, womit freilich in keiner Weise behauptet werden soll, die Gruppirung der beiden Gestalten sei in den Originalen so gewesen wie sie uns die, augenscheinlich für die Form des Steines erfundene Composition zeigt. Ob sich auch noch andere erhaltene Denkmäler, wie namentlich eine kleine thronende Zeusstatue im britischen Museum[a]), welche den Gott, wie in der Gemme, mit Chiton und Himation bekleidet und von Kerberos links, dem Adler rechts neben dem Throne begleitet, darstellt, während die Arme (mit dem Scepter links und dem Blitze rechts) ergänzt sind, mit dem Werke des Agorakritos in Verbindung befinden, läßt sich nicht erweisen, obgleich es gradezu zu verneinen kein Grund vorliegen dürfte, da die jedenfalls anzunehmende hohe Kunstvollendung des Originals auch Nachbildungen aus rein künstlerischen Gründen veranlaßt haben

a) Im ersten griech. röm. Zimmer, abgeb. in den Anc. Marbles in the brit. Mus. X. pl. 43 No. 2. Clarac Mus. des sculpt. pl. 396D. No. 669A. Vgl. auch die Westmacotte'sche Statue bei Clarac. pl. 410A. No. 669B.

mag. Ist aber die Statue des Agorakritos auch nur in den Grundzügen in den hier angeführten Monumenten erhalten, so würde sich der Meister in der Composition des thronenden Sitzens seines Zeus und auch noch einigermaßen in der Haltung des Scepters an Phidias angeschlossen haben, während er sein Bild nicht allein in den Attributen und der Bekleidung, sondern vor Allem in dem finstern Charakter des Ausdrucks und der Formen zu einem Gegensatze zu der olympischen Heiterkeit und Milde des Zeus seines Lehrers gestaltet hätte.

Paeonios. Eigenthümlich, wenn auch in anderem Sinne, werden wir uns auch die Zeusdarstellung eines dritten Künstlers aus der Genossenschaft des Phidias, diejenige des Paeonios aus Mende in Thrakien zu denken haben. Sie befand sich im Mittelpunkte der östlichen Giebelgruppe des Zeustempels in Olympia, welche die Vorbereitungen zum Wettkampfe des Oinomaos und Pelops zum Gegenstand hatte [52]. Und zwar nennt Pausanias, der [a]) diese Giebelgruppe genau beschreibt, diesen Zeus ausdrücklich ein ἄγαλμα Διός, während er die anderen Personen der Gruppe als solche, nicht als ἀγάλματα aufzählt. Es kann deswegen, trotz der sehr entschiedenen Opposition, die Welcker (s. Anm. 52) dieser Annahme entgegensetzt, nicht füglich bezweifelt werden, daß Paeonios, wie dies auch Rathgeber, Brunn, Ritschl, und wohl auch Völkel (s. Anm. 52), für den Welcker es glaubt läugnen zu dürfen, angenommen haben, seinen Zeus als Statue, nicht als den lebendigen, persönlich anwesenden Gott dargestellt hat, grade so wie er in schon früher (oben S. 6) angeführten Vasenbildern erscheint. Nun konnte diese Zeusstatue als Statue im Gegensatze zu den lebenden Personen der Gruppe, die ja auch Statuen waren, freilich schon durch eine bloße Basis, auf der sie stand, charakterisirt werden, allein es will doch scheinen, daß der Künstler alle Ursach hatte, dieselbe von den übrigen Figuren stärker zu unterscheiden. In diesem Falle aber ist es sehr wahrscheinlich, daß er diese Figur mehr oder weniger archaisirend gebildet habe, sowie analoge Figuren in nicht wenigen Kunstwerken verschiedener Gattung, in Vasengemälden und Reliefen als Statuen durch archaische Bildung charakterisirt und für den ersten Blick von den als lebende Personen gedachten übrigen Figuren unterschieden sind [53]. Es ist um so mehr zu glauben, daß der Künstler in der That dies Auskunftsmittel gewählt habe, weil er durch eine alterthümliche Darstellung des Zeus zugleich den Vortheil einer Art von Datirung seiner Scene gewann und den Beschauer sofort in die Urzeit der Sage von Olympia und der Begründung seiner heiligen Spiele versetzte.

Lykios. Aus etwa derselben Zeit, in welcher die eben betrachteten Darstellungen des Zeus von Schülern und Genossen des Phidias entstanden, d. h. aus etwa Ol. 90 dürfen wir auch eine solche aus Myrons Schule datiren [b]), nämlich den Zeus im Mittelpunkte des Weihgeschenkes der ionischen Apolloniaten in Olympia, welches den Zweikampf des Achilleus und Memnon darstellte, von Lykios, Myrons Sohn und Schüler. Leider können wir aus Pausanias' [c]) ziemlich genauer Beschreibung

a) Paus. V. 10. 6—8. Die Worte, auf die es hier ankommt, sind: Διὸς δὲ ἀγάλματος κατὰ μέσον πεποιημένου μάλιστα τὸν ἀετὸν ἔστιν Οἰνόμαος ἐν δεξιᾷ τοῦ Διός .... παρὰ δὲ αὐτὸν Στερόπη .... u. s. w.

b) Vgl. Brunn, Künstlergesch. I. S. 258, m. Gesch. der griech. Plast. 2. Aufl. II. S. 328 f. mit Anmerkung 85.

c) Paus. V. 22. 2. παρὰ δὲ τὸ Ἱπποδάμιον καλούμενον λίθου τε βάθρον ἐστί, κύκλος ἥμισυς, καὶ ἀγάλματα ἐπ' αὐτῷ Ζεὺς καὶ Θέτις τε καὶ Ἡμέρα τὸν Δία ὑπὲρ τῶν τέκνων ἱκετεύουσαι. ταῦτα ἐπὶ μέσῳ τῷ βάθρῳ κ. τ. λ.

dieses bedeutenden Werkes über die Gestalt des Zeus nichts Genaueres entnehmen, und auch zu Vermuthungen fehlen uns so ziemlich alle sicheren Anhaltepunkte. Nichts desto weniger glaube ich es auch jetzt, wie früher[a]) als wahrscheinlich hinstellen zu dürfen, daß der Zeus, welcher mit den beiden um das Leben ihrer Söhne zu ihm flehenden Müttern, Eos und Thetis, die Mitte der halbkreisförmigen Basis einnahm, auf der sämmtliche dreizehn Figuren der Gruppe standen, thronend dargestellt war, etwa in der Art, wie ihn uns ein Vasengemälde dieses Gegenstandes aus Girgenti[b]), von trefflichstem strengem Stil zeigt, natürlich nur nicht, wie hier, in Profilansicht. Der eigenthümlichen künstlerischen Auffassung des Gottes bringen uns aber auch solche Vermuthungen nicht näher; höchstens könnte man aus der äußerlich und gedanklich überaus streng symmetrischen Anordnung der ganzen Gruppe, welche Pausanias hervorhebt, auf eine strenge Behandlung auch ihrer Mittelfigur schließen. Denn was wir sonst über den Kunstcharakter des Lykios wissen, setzt uns nicht in den Stand, auf seine Auffassung und Wiedergabe grade des Zeus einen weitern Schluß zu machen.

Polyklet d. ä. Dem großen Haupte der argivischen Schule, wahrscheinlicher wenigstens ihm, als seinem jüngern Namensvetter[c]) gehört eine Zeusstatue, deren sehr eigenthümliche geschichtliche und Cultusgrundlage uns in ihr ein Werk von hervorragender Bedeutung in der Geschichte der Entwickelung des Zeusideales voraussetzen lassen würde, wenn dieser Voraussetzung nicht der Kunstcharakter des mehr auf formelle Schönheit als auf die Verkörperung tiefsinniger Ideen gerichteten Meisters hindernd im Wege stünde. Es handelt sich um die Statue des Zeus Meilichios[d]), welche in Argos zur Sühne für eine furchtbare Blutthat[e]) wahrscheinlich bald nach Ol. 90. 3 aufgestellt wurde. Nun bedeutet freilich Meilichios den milden Zeus; allein weder in seiner ursprünglichen natürlichen Bedeutung als Gott des Frühlings nach den Stürmen des Winters, als Gegensatz zum Maimaktes, dem zürnenden Gott des Wintersturmes[f]) oder als dieser in seiner Versöhnung, noch auch, und zwar noch weniger, in seiner ethischen Auffassung kann er als ein schlechthin milder Gott bezeichnet werden, vielmehr ist er der Buße und Sühne, namentlich Mordsühne gnädig annehmende und gewährende Gott[g]). Ein solcher aber kann in seinem Idealbilde, wenn dieses die Idee voll und wirklich ausdrücken soll, gewiß nicht nur milde oder freundlich und am allerwenigsten heiter dargestellt werden, sondern muß höchst ernst gefaßt werden und mit dem Ausdrucke des Erbarmens eine Anlage zur Strenge, mit welcher er die Buße und Sühne heischt, verbinden. So muß er sich von dem olympischen Zeus, wie diesen Phidias in seiner göttlichen Friedseligkeit ausgeprägt hatte,

---

a) Gesch. d. griech. Plast. a. a. O.

b) Bull. Napolit. 1843 S. 15 f., abgeb. in R. Rochettes Choix de peintures de Pompéi Vignette zu S. 5, danach in meiner Gall. heroischer Bildwerke, Atlas Taf. XXII. No. 10.

c) Siehe Bursian, Allg. Encyclop. I. LXXXII. S. 445. Note 52. und vgl. m. Schriftquellen No. 941. Anm.

d) Paus. II. 20. 1. παρέντι δὲ Κρεύγα τε εἰκόνα, ἀνδρὸς πύκτου, καὶ τρόπαιον ἐπὶ Κορινθίοις ἀνασταθέν, ἄγαλμά ἐστι καθήμενον Διὸς Μειλιχίου, λίθου λευκοῦ, Πολυκλείτου δὲ ἔργον.

e) Vergl. Thukyd. V. 67, Diod. Sicul. VII. 75 und XII. 80 und Pausan. a. a. O. 2: ὕστερον δὲ ἄλλα τε ἐπηγάγοντο καθάρσια ὡς ἐπὶ αἵματι ἐμφυλίῳ καὶ ἄγαλμα ἀνέθηκαν Μειλιχίου Διός.

f) Vergl. Welcker, Griech. Götterl. I. S. 207.

g) Vergl. O. Müller, Aeschylos' Eumeniden S. 139 f., Preller, Demeter und Persephone S. 246 f., Gerhard, Griech. Mythol. § 199. 11. und 200. 10, Welcker a. a. O. S. 201.

fühlbar unterschieden haben, falls, wie schon gesagt, Polyklet der Mann dazu war einen solchen Typus höchster idealer Auffassung auszuprägen. Verkehrt aber muß es erscheinen, wenn vielfach unter uns Modernen so ziemlich jeder durch Milde, auch durch freundliche und heitere Milde ausgezeichnete Zeuskopf mit dem Namen eines Meilichios belegt wird.

Athenodoros. Nicht besser daran sind wir mit einigen Darstellungen des Gottes aus der Schule Polyklets. Wir können über den Zeus von Athenodoros aus Kleitor in Arkadien, welcher mit Poseidon und dem von diesem bekränzten Lysandros den Mittelpunkt einer großen Gruppe ausmachte, welche die Lakedämonier wegen des Sieges bei Aegospotamoi (Ol. 93. 4) in Delphi weihten[a]), Nichts feststellen, als daß derselbe wohl ziemlich unzweifelhaft stehend gebildet war. Und höchstens dasselbe können wir vermuthen über die beiden ehernen Zeusstatuen des Sikyoniers Kleon[b]), welche unter den »Zanes« in der Altis von Olympia, Ol. 98 aus Strafgeldern von Athleten errichtet, standen[c]).

Polyklet d. j. Nur über den Zeus Philios des jüngern Polyklet[d]) sind wir etwas näher unterrichtet und können über ihn vielleicht auch einiges über unsere schriftlichen Nachrichten Hinausgehende mit Grund vermuthen. Von diesem Tempelbilde des Zeus Philios in Megalopolis, welches vielleicht erst nach der Gründung dieser Stadt Ol. 102. 2, wo nicht, dann jedenfalls in den 90er Oll. verfertigt wurde, berichtet uns nämlich Pausanias[e]), dasselbe sei dem Dionysos ähnlich; denn es trage Kothurne an den Füßen, halte in der einen Hand einen Becher und in der andern einen Thyrsos, auf welchem jedoch ein Adler angebracht sei, und dies stimme nicht mit dem überein, was man von Dionysos angebe. Über die mythologische Idee dieses Zeus Philios hat, im Anschluß an die Statue des Polyklet, Preller[f]) gehandelt[54]); nach sehr bestimmt lautendem Zeugniß[g]) ist er der Schutzherr des geselligen Freundschaftsbundes, der als solcher bald ernster, bald heiterer aufgefaßt wurde, jedenfalls aber ein milder und freundlicher Gott, der, um die Menschen in Freundschaft zu verbinden, auch das gesellige Mahl und Symposion unter seine Obhut genommen hat. In dieser letztern Eigenschaft stehn ihm die Attribute des Dionysos wohl an, mit denen ihn Polyklet ausgestattet hatte, obgleich wir gewiß mit Recht annehmen werden, daß er ihn von Dionysos selbst auch durch andere und innerlichere Mittel der Charakterisirung zu unterscheiden gewußt haben wird, als durch den Adler auf dem Thyrsos, den Pausanias in seiner äußerlichen Auf-

---

a) Pausan. X. 9. 7. Λακεδαιμονίων δὲ ἀπαντικρὺ τούτων (der Tegeaten) ἀναθήματά ἐστιν ἀπ' Ἀθηναίων Διόσκουροι καὶ Ζεὺς καὶ Ἀπόλλων τε καὶ Ἄρτεμις, ἐπὶ δὲ αὐτοῖς Ποσειδῶν τε καὶ Λύσανδρος ὁ Ἀριστοκρίτου στεφανούμενος ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος κ. τ. λ.

b) Vergl. Brunns Künstlergesch. I. S. 285.

c) Pausan. V. 21. 3. πρῶτοι δὲ ἀριθμὸν ἓξ ἐπὶ τῆς ὀγδόης ἔστησαν καὶ ἐνενηκοστῆς ὀλυμπιάδος .... δύο μὲν δὴ ἐξ αὐτῶν ἔργα Κλέωνος Σικυωνίου.

d) Vergl. Brunn a. a. O. S. 231, m. Gesch. d. griech. Plast. 2. Aufl. I. S. 357 mit Anm. 117.

e) Pausan. VIII. 31. 4. τοῦ περιβόλου (der Demeter und Kora) δέ ἐστιν ἐντὸς Φιλίου Διὸς ναός, Πολυκλείτου μὲν τοῦ Ἀργείου τὸ ἄγαλμα, Διονύσῳ δὲ ἐμφερές· κόθορνοί τε γὰρ τὰ ὑποδήματά ἐστιν αὐτῷ καὶ ἔχει τῇ χειρὶ ἔκπωμα τῇ δὲ ἑτέρᾳ θύρσον· κάθηται δὲ ἀετὸς ἐπὶ τῷ θύρσῳ, καίτοι τοῖς γε εἰς Διόνυσον λεγομένοις τοῦτο οὐχ ὁμολογοῦν ἐστι.

f) Archaeol. Zeitung v. 1845. S. 105.

g) Dio Chrysost. Orat. XII. 76. p. 249. ed. Emper. φίλιος δὲ καὶ ἑταιρεῖος (Ζεὺς καλεῖται) ὅτι πάντας ἀνθρώπους ξυνάγει καὶ βούλεται εἶναι ἀλλήλους φίλους.

4*

fassung der Kunst als das einzige unterscheidende Merkmal verzeichnet hat. Freilich können wir dies nur vermuthen und bei einem Künstler dieser hohen Blüthezeit als wahrscheinlich annehmen, ohne mit Bestimmtheit die Mittel nachweisen zu können, welche der Künstler angewendet haben mag, um seinen Zeus als den zur Anschauung zu bringen, der er war. Man hat allerdings geglaubt, wenigstens die Gesammtgestalt dieses Zeus auf Münzen von Megalopolis nachweisen zu können[55], aber auch dies nur in zweifelnder Weise und schwerlich mit Recht; wollten wir aber auch die kleine stehende Figur der besagten Münzen als eine Nachbildung der Statue des Polyklet gelten lassen, so würden wir aus derselben, namentlich bei ihrer schlechten Erhaltung und vielleicht auch schlechten Ausprägung, nur Weniges zu unserer Belehrung über deren Vorbild entnehmen können. Nur das Eine, was an sich nicht wahrscheinlich ist, würde sie uns lehren, daß der Zeus Philios stehend gebildet gewesen wäre. Die etwaige Zurückführbarkeit gewisser erhaltener Zeusköpfe von besonders jugendlichen Formen und sehr mildem, freundlichem, ja selbst heiterem Ausdruck auf das Vorbild des Zeus Philios des Polyklet ist hier zu untersuchen nicht der Ort, auf diese Büsten sowie auf andere Darstellungen des Zeus Philios wird weiterhin[a]) zurückzukommen sein.

Aristokles. In die Zeit, von der wir reden, die 90er Olympiaden, aber einem Künstler, der schwerlich weder mit der Schule des Phidias noch mit derjenigen Polyklets in Verbindung steht[b]), dem Aristokles, dem Sohne des Kleoitas, wahrscheinlich von Elis, gehört eine als Weihgeschenk des Thessalers Gnathis in Olympia aufgestellte Gruppe, von der Näheres nicht zu wissen wir lebhaft beklagen müssen. Dieselbe stellte nämlich nach Pausanias[c]) Zeus und Ganymedes dar, eine Verbindung, welche unseres Wissens in statuarischer Ausführung hier zum ersten Male in der Kunstgeschichte vorkommt. Wenn Pausanias seiner Nachricht hinzufügt, Homer habe erzählt, wie Ganymedes von den Göttern geraubt worden sei, um Zeus Weinschenk zu werden, so könnte man hieran allenfalls die Vermuthung knüpfen, daß die Darstellung des Ganymedes als Schenk mit Schale und Kanne in der Gruppe des Aristokles den Periegeten zu seiner Bemerkung veranlaßt habe; allein es darf nicht verschwiegen werden, daß bei Pausanias' Gefallen an dergleichen, auch mit den erwähnten Kunstwerken in keiner nähern Verbindung stehenden Notizen diese Vermuthung ohne festere Begründung ist. In einem spätern Capitel (XXII.) wird auf diese Gruppe zurückzukommen sein.

Die folgenden acht Darstellungen des Zeus gehören den Mitgliedern der jüngern attischen Schule in ihrer ganzen Ausdehnung und Verzweigung an.

Kephisodotos d. ä. Daß nämlich zu dieser, wenn auch als ihr Anbahner und Vorbereiter, als ihr Vermittler mit der ältern Zeit mehr denn als ihr Mitglied im engern Sinne, der Vater des Praxiteles, Kephisodotos der ältere von Athen gehöre, ist an einem andern Orte dargelegt worden[d]). Von diesem ältern Kephisodotos

---

a) Im XII. Capitel.

b) Vergl. Bursian in d. N. Jahrbb. für Philol. 1846 S. 514.

c) Pausan. V. 24. 5. τούτου δὲ ἀντικρὺ ἄλλα ἐστὶν ἀναθήματα ἐπὶ στοίχου, ὡς δὲ αὔτως Διὸς καὶ Γανυμήδους ἀγάλματα ..... τοῦτο ἀνέθηκε μὲν Γνᾶθις Θεσσαλός, ἐποίησε δὲ Ἀριστοκλῆς μαθητὴς καὶ υἱὸς Κλεοίτα.

d) Vergl. m. Gesch. d. griech. Plast. 2. Aufl. II. S. 9 ff.

kennen wir zwei, und zwar interessante Statuen des Zeus. Die eine dieser Statuen, von der wir aus Pausanias[a]) wissen, war das thronende Tempelbild des Zeus Soter von pentelischem Marmor in seinem Tempel zu Megalopolis, welchem die Tyche der Stadt rechts und die Artemis Soteira links zur Seite stand, aufgestellt jedenfalls nach Ol. 102. 2, dem Datum der Gründung der Stadt. Näheres über Gestalt und Attribute dieser Statuen, welche Kephisodotos unter Mitwirkung seines Landsmannes Xenophon arbeitete, theilt uns Pausanias leider nicht mit, und daß der lorbeerbekränzte Zeuskopf von sehr gewöhnlichem Typus auf Silber- und Erzmünzen von Megalopolis[b]) auf den Zeus des Kephisodotos und Xenophon zurückzuführen sei, ist durch Nichts erweislich, und ein Zeus in ganzer Gestalt kommt auf den Münzen von Megalopolis (außer der fraglichen in Anm. 55 näher besprochenen Figur) überhaupt nicht vor. Vielleicht aber werden wir berechtigt sein wenigstens auf die Attribute des Zeus aus der zweiten Statue des Gottes von demselben Meister einen Schluß zu ziehn.

Diese zweite Statue führt Pausanias[c]) ohne Angabe des Künstlernamens an, daß sie aber dem Kephisodotos, wenigstens sehr wahrscheinlich gehöre, ist auch von Anderen[d]) angenommen worden. Sie stand mit einer Statue der Athena zusammen im Peiraeeus in dem heiligen Bezirk, welchen Pausanias Ἀθηνᾶς καὶ Διὸς τέμενος nennt, während ihn Andere genauer als Heiligthum des Zeus Soter und der Athena Soteira bezeichnen[e]), in welchem die Kaufleute nach glücklich überstandener Seefahrt zu opfern pflegten. Beide Statuen waren von Erz und der Zeus hatte als Attribute Scepter und Nike, während Athena den Speer hielt[56]). Ist nun auch der Zeus im Peiraeeus, wie auch Brunn[f]) angenommen hat, ein Soter, wenngleich wohl in etwas anderem Sinne so zubenannt wie derjenige in Megalopolis, und eignen sich für diesen die von Pausanias angeführten Attribute, besonders aber die Nike, auf's beste, so wird es vielleicht nicht zu kühn erscheinen, mit denselben auch die Statue in Megalopolis ausgestattet zu denken, welche sich in diesem Falle, da sie auch nach Pausanias' ausdrücklicher Angabe thronend gebildet war, der Statue des olympischen Zeus von Phidias wenigstens in den Hauptzügen nähern würde. Auf athenischen Münzen ist der Soter des Peiraeeus so wenig nachweisbar, wie jener andere in Münzen von Megalopolis; den stehenden Zeus mit Scepter und Nike auf Münzen des achaeischen Bundes[g]) mit der Statue des Kephisodotos in Verbindung zu bringen ist kein Grund[57]), obwohl anerkannt werden mag, daß die Statue im Peiraeeus, die jedenfalls neben der Athena stand, nicht saß, mit dieser Gestalt Ähnlichkeit gehabt haben mag.

---

a) Pausan. VIII. 30. 10. ταύτης τῆς στοᾶς (Ἀριστανδρείου) ἐστὶν ἐγγυτάτω ὡς πρὸς ἥλιον ἀνίσχοντα ἱερὸν Σωτῆρος ἐπίκλησιν Διός· κεκόσμηται δὲ πέριξ κίοσι. καθεζομένῳ δὲ τῷ Διὶ ἐν θρόνῳ παρεστήκασι τῇ μὲν ἡ Μεγάλη πόλις, ἐν ἀριστερᾷ δὲ Ἀρτέμιδος Σωτείρας ἄγαλμα. ταῦτα μὲν λίθου τοῦ Πεντελησίου Ἀθηναῖοι Κηφισόδοτος καὶ Ξενοφῶν εἰργάσαντο.

b) Vergl. Eckhel Doct. Num. Vet. II. p. 295, Mionnet II. 249 f., Suppl. IV. 251. 55—57.

c) Pausan. I. 1. 3. Θέας δὲ ἄξιον τῶν ἐν Πειραιεῖ μάλιστα Ἀθηνᾶς ἐστι καὶ Διὸς τέμενος· χαλκοῦ μὲν ἀμφότερα τὰ ἀγάλματα, ἔχει δὲ ὁ μὲν σκῆπτρον καὶ Νίκην, ἡ δὲ Ἀθηνᾶ δόρυ.

d) Vergl. Brunn, Künstlergesch. I. S. 270.

e) Vergl. Schol. Aristoph. in Pac. 145, Strabon. p. 396 und Anderes mehr bei Bursian, Geographie von Griechenland I. S. 270.

f) Künstlergesch. a. a. O.

g) Siehe Eckhel Doct. Num. Vet. II. p. 231., Mionnet II. p. 161 sq., Müller, Denkm. d. a. Kunst II. No. 20, Münztafel II. No. 17, 17 a.

Praxiteles. Vielleicht noch mehr zu beklagen ist es, daß wir uns den Zeus der im Artemistempel in Megara aufgestellten Gruppe der Zwölf Götter von Praxiteles, von der uns Pausanias[a]) Kunde giebt, auf keine Art näher zu vergegenwärtigen im Stande sind; nur die eine Annahme, daß auch dieser Zeus stehend, nicht thronend gebildet war, wird deswegen gerechtfertigt sein, weil die Artemis von Strongylion das Tempelbild war, die Zwölf Götter nur eine anathematische Gruppe bildeten und als solche die πάρεδροι der Artemis darstellten, die schwerlich in einem thronenden Zeus einen eigenen Mittelpunkt gehabt haben werden.

Eukleides. Auch von einer Tempelstatue des Zeus in Aegeira in Achaia von Eukleides von Athen, der in diese Zeit, wenn auch nicht ausdrücklich in den Verband der jüngern attischen Schule gehört[58]), erfahren wir aus Pausanias[b]) nur, daß sie thronend dargestellt und aus pentelischem Marmor gearbeitet war.

Leochares. Etwas genauer sind wir wenigstens über zwei der drei Zeusstatuen des Leochares unterrichtet. Diese drei Zeusstatuen sind die folgenden: 1) gruppirt mit dem Demos des Peiraeeus in der gleichnamigen Hafenstadt Athens[c]), 2) Juppiter ille Tonans ante cuncta laudabilis in Capitolio[d]) und 3) ein nicht näher benannter, der auf der Akropolis von Athen neben der Statue des Zeus Polieus aufgestellt war[e]) [59]). Diese letzte Statue hat Jahn[f]) mit großer Wahrscheinlichkeit in dem nackten, ruhig stehenden Zeus mit dem Blitz in der gesenkten Rechten, einer Schale in der vorgestreckten Linken, auf athenischen Erzmünzen aus der Kaiserzeit wiedererkannt, von denen zwei Exemplare in Fig. 7 a und b abgebildet sind[g]). Jahn hat (a. a. O. p. 22 sq.) sehr wohl ausgeführt, daß die neben dem alten Zeus Polieus aufgestellte Statue des Leochares als eine erneuerte und dem veränderten Zeitgeist entsprechende Wiederdarstellung derselben Ideen zu gelten habe, welche in dem alten Agalma zu nur unvollkommenem Kunstausdrucke gelangt waren, und hat eine solche Nebeneinanderstellung altgeheiligter Bilder und ihrer Erneuerungen aus der Blüthezeit der Kunst grade für Athen in mehren Beispielen nachgewiesen. Den Gründen, welche Jahn dafür aufstellt, daß in der Figur unserer Münzen der Zeus des Leochares zu erkennen sei, kann jedoch nur der unbedingt beitreten, welcher es mit

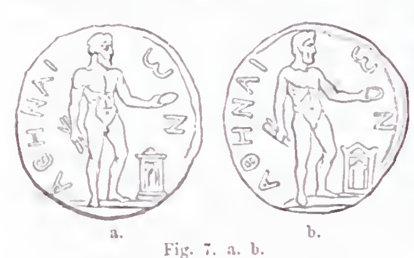


Fig. 7. a. b.
Zeus, vielleicht nach Leochares in athenischen Erzmünzen.

---

a) Pausan. I. 40. 2 u. 3. Τῆς δὲ κρήνης οὐ πόρρω ταύτης ἀρχαῖόν ἐστιν ἱερόν . . . . . καὶ ἄγαλμά τε κεῖται χαλκοῦν Ἀρτέμιδος ἐπίκλησιν Σωτείρας . . . . . 3. ἐνταῦθα καὶ τῶν δώδεκα ὀνομαζομένων θεῶν ἐστιν ἀγάλματα, ἔργα εἶναι λεγόμενα Πραξιτέλους· τὴν δὲ Ἄρτεμιν αὐτὴν (d. h. das oben erwähnte Tempelbild) Στρογγυλίων ἐποίησε.

b) Pausan. VII. 26. 4. Παρείχετο δὲ ἡ Αἴγειρα ἐς συγγραφὴν ἱερὸν Διὸς καὶ ἄγαλμα καθήμενον, λίθου τοῦ Πεντελησίου, Ἀθηναίου δὲ ἔργον Εὐκλείδου.

c) Pausan. I. 1. 4. τῆς δὲ ἐπὶ θαλάσσης στοᾶς ὄπισθεν ἑστᾶσι Ζεὺς καὶ Δῆμος, Λεωχάρους ἔργον.

d) Plin. H. N. XXXIV. 79.

e) Pausan. I. 24. 4. καὶ Διός ἐστιν ἄγαλμα (lies ἀγάλματε) τό τε Λεωχάρους καὶ ὁ ὀνομαζόμενος Πολιεύς.

f) Nuove Memorie dell' Inst. p. 23 sq.

g) Fig. 7 a aus Beulé, Les monnaies d'Athènes p. 396, Fig. 7 b aus Combe, Numi Mus. Britt. 7. 1., wiederholt auch in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 23. Mionnet Suppl. III. p. 567. No. 132.

Jahn für ausgemachte Thatsache hält, daß in dem archaischen, blitzschleudernden Zeus auf athenischen Münzen Fig. 4 der Polieus zu erkennen sei, der jedoch möglicherweise mit eben so vielem Recht in der in Fig. 5 abgebildeten, dem hier in Rede stehenden Zeus viel ähnlichern Gestalt gesucht werden darf.

Dagegen läßt sich für die Bezüglichkeit der Zeusfigur auf den Münzen Fig. 7 auf den renovirten Zeus Polieus des Leochares noch der vor demselben stehende Altar[60]) geltend machen. Die Statue des Polieus nämlich war es, vor welcher jener Altar stand, an den sich die bekannte und bei der Erwähnung des Polieus auch von Pausanias berichtete Sitte der Buphonien oder Diipolien[a]) knüpfte, daß man Weizen und Gerste auf denselben legte, von diesem Getraide den zum Opfer erlesenen Stier fressen und diesen sodann von der Hand des Priesters erschlagen ließ. Altäre vor Statuen im Freien, und eine solche scheint doch hier gemeint zu sein, sind nun aber nicht so gewöhnlich, daß man eine derartige Darstellung auf irgend einen beliebigen Gott zu beziehn oder ihre Deutung dahingestellt zu lassen hätte[61]), im Gegentheil gehört zu einer solchen Darstellung, und zwar ganz besonders auf Münzen, wo sie überaus selten sind, die Begründung durch einen besondern und bedeutenden Cultus. Ist dem aber so, so wird man in dem Altar vor dem Gotte auf den in Rede stehenden Münzen einen sehr bestimmten Hinweis auf den Zeus Polieus und nur auf diesen, des freien Stils wegen aber auf den des Leochares anzuerkennen haben, welcher durch seine gemäßigte, einem Cultusbilde durchaus angemessene Bewegung in einer Periode bemerkenswerth ist, welche die Götter auch in Tempelbildern nicht eben selten schon in lebhafterer Handlung darstellte.

Auch von dem »Juppiter Tonans«, der zu Plinius Zeit auf dem Capitol war, besitzen wir möglicherweise eine Nachbildung auf Münzen des Augustus (s. Münztafel II. No. 42), welche allerdings, wenn sie eine solche ist, d. h. wenn die hier in ihrem sechssäuligen Tempel dargestellte Statue des »Juppiter Tonans« diejenige des Leochares ist, welche Augustus bei seiner Weihung des Tempels auf dem Capitol im Jahre Roms 732 (22 v. u. Z.) etwa benutzt hat, wofür allerdings kein Zeugniß vorliegt, uns das Werk des griechischen Meisters bei ihrer Kleinheit nur in seiner Gesammtcomposition kennen lehren würde. Auf die bekannte Geschichte der Weihung dieses Tempels[b]) ist hier einzugehn nicht nöthig. Für die Identität aber des von Plinius genannten Werkes des Leochares und der von Augustus geweihten Statue läßt sich sagen, daß während Plinius den Zeus des Leochares Juppiter Tonans ille in Capitolio nennt, auch von dem Tempel des Augustus stets die Lage in Capitolio erwähnt wird. Und wenn man es allerdings der kleinen Figur der Münze nicht ansehn kann, ob sie griechischen Ursprungs sei oder nicht, so darf man doch wohl daran erinnern, daß mehre der vorzüglichsten Bronzestatuetten des Zeus und auch wenigstens eine Marmorstatue (s. unten Capitel VII) der Stellung nach mit derselben vollkommen übereinzustimmen scheinen. Die Frage, wie diese sehr ruhige Stellung der Figur mit dem Beinamen Tonans des Gottes sich vertrage, erledigt sich was die Statue des Augustus anlangt wohl aus dem von Sueton[c]) berichteten Umstande,

---

a) Vergl. Näheres bei Jahn a. a. O. p. 3 sqq.

b) Siehe die Stellen der Alten in Beckers Handb. der röm. Alterthümer I. S. 407. und vergl. Eckhel, Doct. Num. Vet. VI. p. 92.

c) Sueton. Octavian. 29. Tonanti Jovi aedem consecravit liberatus periculo, quum expe-

daß Augustus den Tempel weihte, als er vor der Gefahr vom Blitze erschlagen zu werden gerettet war; denn diesem nach konnte er den Gott nur als einen besänftigten, nicht aber als einen activ in seinem Donner furchtbaren darstellen; die andere Frage aber muß offen bleiben, ob die Statue des Leochares — vorausgesetzt sie wäre mit der von Augustus geweihten identisch gewesen — ursprünglich als ein donnernder Zeus (Ζεὺς Βρονταῖος etwa) gedacht war oder nur als ein vorzügliches griechisches Werk von einer Gestalt, welche dem Augustus für seinen Zweck passen mußte, mit dem römischen Beinamen versehn wurde.

Bryaxis. Einer der Genossen des Skopas und Leochares am Maussolleum von Halicarnaß war Bryaxis von Athen[a]), welcher nach einer Notiz bei Clemens von Alexandrien[b]) einen Zeus und Apollon und mit diesen Statuen zusammen in Patara in Lykien aufgestellte Löwen machte. Da die Art dieser Zusammenstellung uns eben so unbekannt ist, wie ihr Grund, und da die Notiz bei Clemens vereinzelt dasteht, so werden wir uns mit Anführung der Thatsache begnügen müssen. Wichtiger sind die Nachrichten über ein anderes Werk des Bryaxis, eine Darstellung des Sarapis, welche so wie sie uns bei demselben Clemens von Alexandrien[c]) vorliegen, allerdings sehr verworren sind und fabelhaft klingen, aus denen aber Brunn (a. a. O.) mit Glück einen Kern der Wahrheit hervorgehoben hat, dem gemäß wir dem Bryaxis wahrscheinlich das Ideal des Pluton-Sarapis, d. h. des mit dem aegyptischen Sarapis identificirten Pluton-Hades verdanken, der nicht allein Herrscher der Schatten, sondern auch Herr der unterirdischen Schätze und Verleiher des aus dem Erdboden stammenden Segens und Reichthums ist, und der uns hier namentlich deswegen berührt, weil sein Ideal, wie wir es aus nicht wenigen erhaltenen, zum

---

ditione Cantabrica per nocturnum iter lecticam eius fulgur perstrinxisset servumque praelucentem exanimasset.

a) Plin. N. H. XXXVI. 30. Vitruv. VII. praef. 12, meine Schriftquellen No. 1177 und 1178. Vergl. Brunn, Künstlergesch. I. 384.

b) Clem. Alex. Protr. IV. 47 p. 41 ed. Pott. μηδὲ τὰ ἐν Πατάροις τῆς Λυκίας ἀγάλματα Διὸς καὶ Ἀπόλλωνος, ἃ Φειδίας πάλιν ἐκεῖνα τὰ ἀγάλματα καθάπερ τοὺς λέοντας τοὺς σὺν αὐτοῖς ἀνακειμένους εἴργασται· εἰ δὲ, ὥς φασί τινες, Βρυάξιος ἡ τέχνη, οὐ διαφέρομαι κ. τ. λ.

c) Clem. Alex. Protr. IV. 48. p. 42 ed. Pott. ὃν δὴ κατ' ἐξοχὴν πρὸς πάντων σεβασμοῦ κατηξιωμένον ἀκούομεν, τοῦτον ἀχειροποίητον εἰπεῖν τετολμήκασιν, τὸν Αἰγύπτιον Σάραπιν. οἱ μὲν γὰρ αὐτὸν ἱστοροῦσι χαριστήριον ὑπὸ Σινωπέων Πτολεμαίῳ τῷ Φιλαδέλφῳ τῷ Αἰγυπτίων πεμφθῆναι βασιλεῖ, ὃς λιμῷ τρυχομένους αὐτούς, ἀπ' Αἰγύπτου μεταπεμψάμενος σῖτον ὁ Πτολεμαῖος, ἀνεκτήσατο· εἶναι δὲ τὸ ξόανον τοῦτο ἄγαλμα Πλούτωνος, ὃς δεξάμενος τὸν ἀνδριάντα καθίδρυσεν ἐπὶ τῆς ἄκρας, ἣν νῦν Ῥακῶτιν καλοῦσιν, ἔνθα καὶ τὸ ἱερὸν τετίμηται τοῦ Σαράπιδος, γειτνιᾷ δὲ τοῖς τόποις τὸ χωρίον ... — ἄλλοι δέ φασι Ποντικὸν εἶναι βρέτας τὸν Σάραπιν, μετῆχθαι δὲ εἰς Ἀλεξάνδρειαν μετὰ τιμῆς πανηγυρικῆς. — Ἰσίδωρος μόνος παρὰ Σελευκέων τῶν πρὸς Ἀντιόχειαν τὸ ἄγαλμα μεταχθῆναι λέγει, ἐν σιτοδείᾳ καὶ αὐτῶν γενομένων καὶ ὑπὸ Πτολεμαίου διατραφέντων. p. 43. — ἀλλ' ὅ γε Ἀθηνόδωρος ὁ τοῦ Σάνδωνος ἀρχαΐζειν τὸν Σάραπιν βουληθεὶς οὐκ οἶδ' ὅπως περιέπεσεν ἐλέγξας αὐτὸν ἄγαλμα εἶναι γενητόν· Σέσωστρίν φησι τὸν Αἰγύπτιον βασιλέα τὰ πλεῖστα τῶν παρ' Ἕλλησι παραστησάμενον ἐθνῶν, ἐπανελθόντα εἰς Αἴγυπτον ἐπαγαγέσθαι τεχνίτας ἱκανούς· τὸν οὖν Ὄσιριν τὸν προπάτορα τὸν αὐτοῦ δαιδαλθῆναι ἐκέλευσεν αὐτὸς πολυτελῶς, κατασκευάζει δὲ αὐτὸν Βρύαξις ὁ δημιουργός, οὐχ ὁ Ἀθηναῖος, ἄλλος δέ τις ὁμώνυμος ἐκείνῳ τῷ Βρυάξιδι· ὃς ὕλῃ κατακέχρηται εἰς δημιουργίαν μικτῇ καὶ ποικίλῃ. ῥίνημα γὰρ χρυσοῦ ἦν αὐτῷ καὶ ἀργύρου, χαλκοῦ τε καὶ σιδήρου καὶ μολύβδου, πρὸς δὲ καὶ κασσιτέρου, λίθων δὲ Αἰγυπτίων ἐνέδει οὐδὲ εἷς, σαπφείρου καὶ αἱματίτου θραύσματα σμαράγδου τε, ἀλλὰ καὶ τοπαζίου. λεάνας οὖν τὰ πάντα καὶ ἀναμίξας ἔχρωσε κυάνῳ, οὗ δὴ χάριν μελάντερον τὸ χρῶμα τοῦ ἀγάλματος, καὶ τῷ ἐκ τῆς Ὀσίριδος καὶ τοῦ Ἄπιος κηδείας ὑπολελειμμένῳ φαρμάκῳ φυράσας τὰ πάντα διέπλασεν τὸν Σάραπιν.

Theil hochvortrefflichen Werken kennen, von demjenigen des Zeus abgeleitet ist und eine eben so geistreiche wie tiefgreifende Modification desselben darstellt, auf welche ihres Ortes (im Capitel XV) zurückzukommen sein wird.

Sthennis. Ganz unnachweisbar sind dagegen wieder die beiden letzten Zeusdarstellungen von Mitgliedern der jüngern attischen Schule. Von Sthennis aus Olynth führt Plinius[a]) Statuen der Demeter, des Zeus und der Athena an, welche zu seiner Zeit im Concordientempel in Rom standen und nach dem Wortlaut unseres Berichterstatters eine zusammengehörige Gruppe gebildet haben müssen, deren Gegenstand freilich noch zu erforschen ist. Und von Papylos, dem Schüler des Praxiteles kennt derselbe[b]) unter den Kunstschätzen des Pollio Asinius einen Zeus Xenios von Marmor, von dem Plinius uns freilich nur den Namen angiebt, der aber eben nach diesem als eine neue Gestaltung des Zeus auftritt und der ohne Zweifel sich den Monumenten, welche den Gott in besonders milder und freundlicher Auffassung darstellen, einreihen wird. Cavedoni hat[c]) den Zeus Xenios in dem Beizeichen einer athenischen Tetradrachme der spätern Art[d]) zu erkennen gemeint, allein schon Beulé hat (a. a. O.) das Unwahrscheinliche dieser auf unzulängliche Gründe gestützten Vermuthung dargethan, welche wir also nicht verwerthen können.

Lysippos. Auch die jüngere sikyonisch-argivische Schule war an der Fortbildung des Zeusideals nicht unbetheiligt, ja das Haupt derselben, Lysippos, hat den Gott nicht weniger als vier Mal dargestellt. Jedoch sind unsere Nachrichten über diese Werke nicht der Art, daß wir aus ihnen direct bedeutende Schlüsse über die etwaigen Modificationen des bis dahin fixirten Zeustypus ziehn können, so daß uns nur der Hinblick auf den Kunstcharakter des Lysippos, namentlich auf seine elegantia, sein Streben nach effectvoller Darstellung[e]), berechtigt, seine Zeusdarstellungen als Vorbilder gewißer nicht unbedeutender Umbildungen des ruhigen und einfachen Zeusideals im Sinne des Effectvollen, welche in nicht wenigen der erhaltenen Denkmäler hervortreten, mit einiger Wahrscheinlichkeit zu betrachten. Unter den vier lysippischen Zeusbildern, von denen wir Kunde haben, steht der mehr als vierzig Ellen große eherne Koloß in Tarent[f]) obenan, von dessen ganzer Gestalt wir aber nicht einmal wissen, noch aus irgend einem Umstande mit Sicherheit folgern können, ob er sitzend oder stehend gebildet war. Den Kopf dieses lysippischen Zeus in dem lorbeerbekränzten Zeuskopfe auf tarantiner Gold- und Erzmünzen[g]) zu erkennen liegt kein entscheidender Grund vor[62]) und wäre viel gewagt; nur das wird man sagen

---

a) Plin. N. H. XXXIV. 90. Sthennis Cererem, Jovem, Minervam fecit, qui sunt Romae in Concordiae templo.

b) Plin. N. H. XXXVI. 34. Juppiter hospitalis Papyli Praxitelis discipuli.

c) Memorie di relig. mor. e. lett. p. 336.

d) Abgeb. bei Beulé, Les monnaies d'Athènes p. 355.

e) Vergl. m. Gesch. d. griech. Plast. 2. Aufl. II. S. 106 f.

f) Strab. VI. 278. ἐν ᾗ (ἀγορᾷ) καὶ ὁ τοῦ Διὸς ἵδρυται κολοσσὸς χαλκοῦς, μέγιστος μετὰ τὸν Ῥοδίων, Lucil. b. Nonius v. cubitus:

Lysippi Juppiter ista
transivit quadraginta cubita altu' Tarento,

Plin. N. H. XXXIV. 40. talis (colossaeus est) et Tarenti (Juppiter) factus a Lysippo XL cubitorum etc. Meine Schriftquellen No. 1453.

g) *N*. Mionnet I. 136, 355, Suppl. I. 275, 519—523, Münztafel I. No. 5. — Æ. Mionnet Suppl. I. 293, 627. Münztafel I. No. 6.

dürfen, daß dieser kräftige Kopf, welcher im Allgemeinen der Reihe der sehr verbreiteten Zeustypen angehört, aus der Periode nach Phidias stammen muß, in welcher die Umwandelung des schlichten Haares in die mehr oder weniger aufbäumende Mähne bereits vollzogen war.

Bezeugt ist uns die aufrechte Stellung bei dem ehernen Bilde des Zeus Nemeios in seinem Tempel zu Argos durch Pausanias[a]) und nicht unwahrscheinlich ist sie bei dem auf dem Markte von Sikyon im Freien aufgestellten dritten Zeus des Meisters, den uns ebenfalls Pausanias[b]) kennen lehrt, und der mit einer vergoldeten Statue der Artemis (ebenfalls von Lysippos?) gruppirt war[63]). Zu einer Gruppe, und zwar der der Musen gehörte endlich auch die vierte Zeusstatue des Lysippos, welche nach Pausanias[c]) in einem Tempel in Megara stand, wahrscheinlich wenigstens, da uns der Wortlaut der Nachricht bei Pausanias allerdings nicht zwingt, die freilich kunstmythologisch wichtige, aber keineswegs unerhörte Verbindung von Zeus mit den Musen anzunehmen.

Hier wird sodann der Ort sein, um dieser chronologisch geordneten Reihe von Zeusdarstellungen namhafter Künstler ein paar anonyme Werke einzufügen. Dem ersteren derselben, einem nach Ol. 104 von den Eleern nach dem Kriege mit den Arkadern in der Altis von Olympia aufgestellten Zeusbilde muß eine bloße Erwähnung genügen, da wir nicht allein seinen Meister nicht kennen, sondern auch von seiner Gestalt nichts Näheres wissen und aus Pausanias[d]) nur erfahren, daß diese 27 Fuß hohe Statue die größte der in der Altis aufgestellten ehernen Zeusbilder gewesen ist. Daß der Gott stehend, wie wohl alle »Zanes«, nicht thronend gebildet war wird man wohl mit Recht annehmen dürfen.

Von größerer Wichtigkeit ist ein in Daphne bei Antiocheia von einem der syrischen Könige aus der seleukidischen Dynastie, von welchem ist nicht gewiß, geweihter Zeus, auf den hier zunächst kritisch etwas näher eingegangen werden muß, in sofern derselbe als eine unmittelbare Nachahmung des olympischen Zeus des Phidias betrachtet worden ist[e]). Der beste Beweis zunächst für die Existenz eines olympischen Zeus Nikephoros in Daphne liegt nicht in den Worten des Ammianus Marcellinus[f]), welcher berichtet, eine Statue des Apollon, welche Antiochos IV. Epiphanes in das daphneïsche Heiligthum geweiht habe, sei »der Nachbildung des olympischen Zeus« an Größe gleich gewesen, denn hier ist die Erwähnung des Zeus doch eine gar zu beiläufige, sondern er liegt vielmehr in den Erzählungen von dem Raube der goldenen Nike dieses Zeus durch Alexander Zebinas bei Justinus[g]) und

a) Pausan. II. 20. 3. τούτων (der Bilder des Kleobis und Biton) δὲ ἀπαντικρὺ Νεμείου Διός ἐστιν ἱερὸν ἄγαλμα ὀρθὸν χαλκοῦν, τέχνη Λυσίππου.

b) Pausan. II. 9. 6. τῆς δὲ ἀγορᾶς ἐστιν ἐν τῷ ὑπαίθρῳ Ζεὺς χαλκοῦς, τέχνη Λυσίππου, παρὰ δὲ αὐτὸν Ἄρτεμις ἐπίχρυσος.

c) Pausan. I. 43. 6. καὶ ἐν τῷ ναῷ τῷ πλησίον Μούσας καὶ χαλκοῦν Δία ἐποίησε Λύσιππος.

d) Pausan. V. 24. 3. ὁ δὲ ἐν τῇ Ἄλτει μέγιστον τῶν χαλκῶν ἐστιν ἀγαλμάτων τοῦ Διός, ἀνετέθη μὲν ὑπὸ αὐτῶν Ἠλείων ἀπὸ τοῦ πρὸς Ἀρκάδας πολέμου (Ol. 104), μέγεθος δὲ ἑπτὰ καὶ εἴκοσι ποδῶν ἐστι.

e) O. Müller, Antiquitates Antiochenae p. 63 und manche Neuere nach ihm.

f) Ammian. Marcellin. XXII. 13. 1. Eodem tempore die XI. Kal. Novembrium amplissimum Daphnei Apollinis fanum, quod Epiphanes Antiochus ... condidit et simulacrum in eo Olympiaci Jovis imitamenti aequiparans magnitudinem subita vi flammarum exustum est.

g) Justin. XXXIX. 2. 5. Fit deinde inter reges proelium, quo victus Alexander Antiochiam

dem vergeblichen Versuche desselben, den ganzen Zeus zu entfernen[a]) oder in der Variante dieser Erzählung, welche den Raub des goldenen Zeus von 15 Ellen dem Antiochos Sidetes zuschreibt[b]). Was sodann den Stifter dieses Zeusbildes anlangt, so ist allerdings die Angabe des Joh. Malalas[c]), welche dem Kaiser Diocletian die Gründung des Zeusheiligthums in Daphne beilegt, wohl ohne allen Zweifel verkehrt, allein diejenige des Ammianus Marcellinus (a. a. O.), Antiochus IV. Epiphanes sei der Gründer, ist in sofern auch nicht über allen Zweifel erhaben, als der Zeus Nikephoros auf den Münzen der syrischen Könige, welcher als ein Abbild der Statue in Daphne gilt, nicht erst unter Antiochos IV. auftritt, sondern schon in denen Antiochos I., ja, allerdings wechselnd mit einem verwandten andern Typus, dem Zeus mit dem Adler auf der Hand, wie er auf makedonischen Münzen gewöhnlich ist, vielleicht schon auf denen des Seleukos Nikator[d]) vorkommt. Wenn demnach nun O. Müller (a. a. O.) mit Recht dem Antiochos IV. Epiphanes nur eine neue Ausschmückung des Zeusheiligthums von Daphne, nicht dessen Gründung zuschreibt, so hätte er in Betreff der Statue, die er auf diesen zurückführt, vorsichtiger sein müssen. Oder aber er hätte den Zeus auf den Münzen der syrischen Könige[e]) nicht als eine Nachbildung der Statue, am wenigsten als eine getreue Nachbildung, sondern als ein von der Statue ganz unabhängiges Gepräge betrachten müssen. Und ein solches wird dieser Typus, von welchem in Fig. 8 vier Exemplare[f]) abgebildet



Fig. 8. Münzen der syrischen Könige mit Zeus Nikephoros.

---

profugit. Ibi inops pecuniae, quum stipendia militibus deessent, in templo Jovis solidum ex auro victoriae signum tolli iubet, facetis iocis sacrilegium circumscribens; nam Victoriam commodatam sibi ab Jove esse dicebat.

a) Justin. a. a. O. Diod. Sicul. Exc. XXXIV. p. 604. Wess. 145. Dind. συλᾶν δὲ ἐπιβαλόμενος (ὁ Ἀλέξανδρος) διά τινων, βαρβάρων τὸ τοῦ Διὸς ἱερὸν καὶ φωραθεὶς ἐκινδύνευσε μὲν μετὰ τῆς δυνάμεως ἐκ χειρὸς τυχεῖν τῆς ἁρμοττούσης τιμωρίας κ. τ. λ.

b) Clem. Alex. Protrept. p. 116 (Pott.) Ἀντίοχος δὲ ὁ Κυζικηνὸς ἀπορούμενος χρημάτων τοῦ Διὸς τὸ ἄγαλμα τὸ χρυσοῦν πεντεκαίδεκα πηχῶν τὸ μέγεθος ὃν προσέταξε χωνεῦσαι καὶ τῆς ἄλλης τῆς ἀτιμοτέρας ὕλης ἄγαλμα παραπλήσιον ἐκείνῳ πετάλοις κεχρυσώμενον ἀναθεῖναι πάλιν. Arnob. adv. nationes VI. 21 (ed. Oehler) Antiochum Cyzicenum ferunt decem (l. quindecim) cubitorum Jovem ex delubro aureum sustulisse et ex aere bracteolis substituisse fucatum.

c) Joh. Malal. Chron. p. 307 (Diocletianus): ἔκτισε δὲ ἐν αὐτῷ τῷ σταδίῳ Δάφνης ἱερὸν Ὀλυμπίου Διός κ. τ. λ.

d) Ob die Münzen mit Seleukos' Namen (Mionnet V. 3) mit Recht dem Nikator beigelegt werden, ist allerdings zweifelhaft, vgl. Eckhel, Doct. Num. Vet. III. p. 210 sq.

e) Sie liegen (abgesehn von Seleukos) vor von Antiochos I. bis zu Antiochos XII. Dionysos und von der Stadt Antiocheia am Orontes mit den Seleukidenjahren in langer Folge, doch fehlen die Zeustypen ganz bei Antiochos II. bis zu Seleukos IV. sowie bei Tryphon, Antiochos VII., Seleukos VI. und Antiochos X., um zwischendurch immer wieder aufzutauchen.

f) Von Antiochos IV., Demetrios II., Kleopatra und Antiochos VIII. und Philippos Epiphanes.

sind, allerdings sein, wie dies die Betrachtung und Vergleichung der vorstehenden vier Exemplare genügend beweisen wird. Denn die Verschiedenheit der Gestalt, Stellung, Bewegung des Zeus in diesen Münzen, namentlich in der bald höhern (a. c), bald niedrigern (b. d), bald gestreckten (b), bald gebogenen (a. d) Haltung seines rechten Armes, ferner in der Anordnung seiner Gewandung, welche in a und b mit einem Theil auf des Gottes Schulter ruht, während sie in c und d nur den Unterkörper umgiebt, sodann in der Form seines bald lehnelosen (b und c), bald mit einer hohen Rückenlehne (d) versehenen Sitzes, der bald ihm zugewandten (d), bald von ihm abgewandten (a. b), bald endlich ganz fehlenden (c) Nike, diese ganze Verschiedenheit in Dingen, welche ja doch in der Statue nimmermehr gewechselt haben können, macht es unmöglich, den in den Münzen gegebenen Typus für ein irgendwie genaues Abbild der Statue zu halten, und dies ist um so mehr der Fall, da die Verschiedenheiten sich nicht auf die Münzen verschiedener Könige beschränken, sondern in denen eines und desselben, ja grade in denen des angeblichen Stifters der Statue, Antiochos IV. Epiphanes, wenn auch mehr in Einzelheiten sich wiederholen [a]).

Daedalos. An den Zeus in Daphne reiht sich der Zeitabfolge nach ein als sehr prächtig genannter Zeus Stratios [b]) von der Hand eines sonst wenig bekannten Daedalos (nicht dem Sikyonier), welcher in Nikomedia in Bithynien aufgestellt war, und wahrscheinlich doch für diese (Ol. 125. 2 oder 129. 1 gegründete) Stadt gemacht ist [64]). Der karische Zeus Stratios von Labraunda oder Labranda hat in einem alten Idol (s. oben Fig. 2. S. 8) den Modius auf dem Kopfe, Doppelbeil und Lanze oder Scepter in den Händen, in einem spätern Typus auf Münzen karischer Könige [c]) fehlt ihm der Modius und seine Attribute sind auf das geschulterte Doppelbeil und das Scepter beschränkt. Müssen wir nun annehmen, daß auch der bithynische Stratios obligatorisch mit der Doppelaxt ausgestattet war, was in sofern zweifelhaft erscheinen mag, als für ihn der Name Labraundeus nicht bezeugt ist, den Plutarch [d]) mit λάβρυς, Beil in Zusammenhang bringt, so werden wir nicht im Stande sein, den Zeus Stratios von Daedalos näher nachzuweisen; läßt er sich dagegen auch mit anderen Attributen versehen denken, so dürfte nicht geringe Wahrscheinlichkeit vorhanden sein, daß er in dem Typus der Münzen (Tetradrachmen) bithynischer Könige von Prusias I. bis zu Nikomedes III. erhalten ist, von denen Fig. 9a ein Exemplar

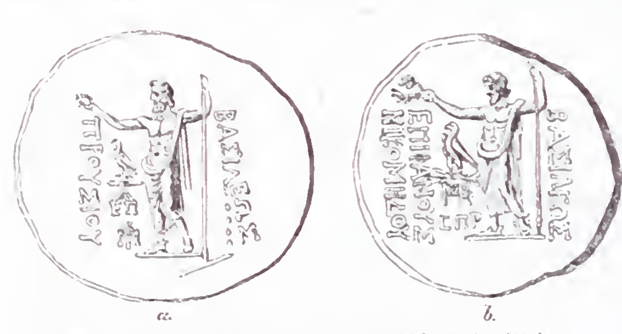


Fig. 9a. b. Zeus (Stratios?) auf Münzen bithynischer Könige.

a) Vergl. Symbola Philologorum Bonnensium p. 615.

b) Arrian b. Eustath., Comment. in Dionys. Perieg. V. 793 καὶ δημιουργόν τινα ἱστορεῖ παρὰ Βιθυνοῖς Δαίδαλον καλούμενον, οὗ ἔργον ἐν Νικομηδείᾳ γενέσθαι θαυμαστὸν ἄγαλμα Στρατίου Διός.

c) Vergl. Mionnet III. p. 397 sqq.

d) Quaest. Graec. 45.

des Königs Prusias II., Fig. 9 b ein solches des Königs Nikomedes II. darstellt. Die auch aus diesen beiden Exemplaren ersichtliche vollkommene Constanz des Typus auf Münzen, welche während eines Zeitraumes von wenigstens anderthalb Jahrhunderten geprägt sind[65]), läßt wohl darauf schließen, daß demselben ein bestimmtes, in Bithynien besonders berühmtes Kunstwerk zum Grunde liege, und ein solches war ohne Zweifel die in Frage stehende Statue des Daedalos. Dazu kommt, daß der Beiname Στράτιος doch wohl gewiß auf Krieg und Sieg bezogen werden muß[a]), womit sich die hier dargestellte Gestalt, welche, links fest auf das Scepter (wenn es nicht eine Lanze ist) gestützt, mit der Rechten einen Kranz, den Siegerkranz erhebt, bestens verträgt[66]). Auch hat die oberwärts nackte, unterwärts mit einem reichen Gewande bekleidete Gestalt dieses Zeus eine dieser Periode durchaus angemessene, effectvolle Stellung und Bewegung und läßt sich, so wie sie uns die Münzen zeigen, vollkommen wohl statuarisch ausgeführt denken, nur daß bei statuarischer Darstellung der Adler zu den Füßen des Gottes herabzurücken haben würde.

In den späteren Perioden der griechischen Kunstgeschichte finden wir nur ganz vereinzelte Darstellungen des höchsten Gottes durch namhafte Künstler, und zwar solche, die uns für die Geschichte der Idealbildung des Zeus nur geringe oder gar keine positive Ausbeute gewähren, die wir aber dennoch nicht unerwähnt lassen dürfen, weil auch sie gar wohl als Vorbilder der uns erhaltenen Statuen gelten dürfen.

Polykles und Dionysios. Unter den Werken der Künstler der 156. Olympiade finden wir einen Zeus in einem Tempel der Porticus der Octavia von Polykles und Dionysios, kurz notirt bei Plinius[b]).

Eubulides. Und etwa in dieselbe oder eine wenig spätere Zeit fällt ein Zeus in einer großen Gruppe mit Athena Paeonia, den Musen, Mnemosyne und Apollon im inneren Kerameikos von Athen, nach Pausanias[c]) ein Weihgeschenk und Werk des Eubulides, wenn sich nicht Pausanias' den Weihenden und Verfertiger angehende Worte auf den zuletzt von ihm genannten Apollon allein beziehn.

Pasiteles. Etwa ein halbes Jahrhundert später, in die Zeit zwischen Ol. 170 und 180 ist die Statue des Zeus aus Elfenbein (und Gold?) im Tempel des Metellus nahe beim Marsfelde[d]) von Pasiteles anzusetzen, die letzte Zeusstatue eines uns bekannten, namhaften Meisters, von der unsere Quellen berichten.

Apollonios. In ungefähr dieselbe Zeit wird die ebenfalls aus Elfenbein (und Gold?) verfertigte Statue des Juppiter Capitolinus zu setzen sein, welche eine allerdings wunderbar vereinzelte Notiz[e]) dem (Athener) Apollonios beilegt. Sei es um

---

a) Vergl. Welcker, Griech. Götterl. II. 210.

b) Plin. N. H. XXXVI. 35. idem Polycles et Dionysius Timarchidis filius Jovem, qui est in proxuma aede fecerunt.

c) Pausan. I. 2. 5. ἐνταῦθά ἐστιν Ἀθηνᾶς ἄγαλμα Παιωνίας καὶ Διὸς καὶ Μνημοσύνης καὶ Μουσῶν, Ἀπόλλων τε ἀνάθημα καὶ ἔργον Εὐβουλίδου.

d) Plin. N. H. XXXVI. 40. admiratur (Thespiadas. Plin. 36. 39) et Pasiteles qui .... Jovem fecit eboreum in Metelli aede [qua campus petitur].

e) Chalcidius zu Plat. Tim. p. 440 ed. Meurs. Ut enim in simulacro Capitolini est una species eboris, est item alia, quam Apollonius artifex auxit animo, ad quam directa mentis acie speciem eboris poliebat. Vergl. Lersch im Bullettino d. Inst. 1847. p. 107. und Brunn, Künstlergesch. I. S. 543 und die Anmerkung zu No. 2215 meiner Schriftquellen.

diese Urheberschaft, wie es will, obgleich sich, wie Brunn (a. a. O.) bemerkt, schwer ein Grund absehn läßt, nach dem man die Nachricht anfechten könnte, feststeht ohne Frage, daß die alte Statue des Juppiter Capitolinus den Tempelbrand unter Sulla nicht überstanden haben kann, daß sie daher erneuert werden mußte, ferner, daß noch im Jahre 691 Urb. (63 v. u. Z.) an dem Bau des Tempels gearbeitet wurde, so daß die Herstellung der Statue noch etwas später zu setzen sein wird. Schwerlich wird dieselbe die abermalige Zerstörung des Tempels durch die Vitellianer[a]) überdauert haben, so daß, falls sie auf römischen Münzen nachzuweisen sein sollte, dies nur auf solchen vor Vespasians Regierung und dessen abermaligem Aufbau des Tempels der Fall sein würde.

Archelaos. Zum Schlusse sei hier der Relieffigur des Zeus von Archelaos von Priene in der bekannten Apotheose Homers im britischen Museum gedacht, welche, wahrscheinlich unter Tiberius Regierung verfertigt[b]), die späteste datirbare Darstellung des Zeus von einem uns namhaft bekannten Künstler ist. Der hier in ausnahmsweise bequemer Stellung halb gelagert sitzende Zeus entspricht in den Hauptsachen der hundertfach wiederholten Vorstellung des Gottes; das sehr reichliche, über der Stirn aufstrebende Haar ist von einer Taenie zusammengehalten, der sehr volle Bart tritt mächtig hervor: der Körper zeigt mehr breite und etwas derbe, als grade kräftige Formen, namentlich sind die Extremitäten sehr groß ausgefallen, während die Musculatur am Rumpfe ziemlich oberflächlich behandelt ist. Die Bekleidung mit dem um den Unterkörper gesammelten, den Oberkörper entblößenden Himation ist die gewöhnliche; ungewöhnlich dagegen die Fußbekleidung, welche aus Halbschuhen (Kothurnen?) mit dicken Sohlen zu bestehn scheint.

Von dem Zeus in einem Relief des Salpion von Athen, welcher zu der in Rom und Italien im Beginne der Kaiserherrschaft thätigen neuattischen[c]) Schule gehört, wissen wir nur durch folgende Notiz Welckers[d]), der dasselbe bei dem Maler Palagi in Mailand[67]) sah: »Zeus sitzend und zwei spendende Frauen, wovon die eine dem Gotte in die Schale eingießt, während ihre Gebieterin, hinter diesem, die den Peplos im Nacken faßt, die eigentlich Darbringende zu sein scheint«.

Zeusstatuen undatirter Meister sind außer den schon oben S. 17 erwähnten des Musos und des Phylakos oder Thylakos und Onaithos als nicht unwahrscheinlich aus der spätern Periode stammend hier noch zu nennen diejenige des (Atheners?) Antiochos, welche nach Plinius[e]) Pollio Asinius besaß, und vielleicht das Xoanon des Zeus Bulaios im Rathhause der Fünfhundert in Athen von Peisias, wenn nicht Pausanias[f]) vielmehr nur den neben diesem Zeus aufgestellten Apollon dem Peisias bei-

a) Vergl. Becker, Handb. d. röm. Alterth. I. S. 400.

b) Vergl. Brunn, Künstlergesch. I. S. 572 f. und m. Gesch. d. griech. Plastik. 2. Aufl. II. S. 332 ff.

c) Vergl. Brunn, Künstlergesch. I. 551.

d) N. Rhein. Mus. VI. 403.

e) Plin. N. H. XXXVI. 33 in his (Pollios Monumenten) sunt .... Oceanus et Juppiter Antiochi. Vergl. m. Schriftquellen No. 2222 mit der Anmerkung und Brunn Künstlergesch. I. 528.

f) Pausan. I. 3. 5. Μητρὸς θεῶν ἱερόν ..... καὶ πλησίον τῶν πεντακοσίων καλουμένων βουλευτήριον ...... Βουλαίου δὲ ἐν αὐτῷ κεῖται ξόανον Διός, καὶ Ἀπόλλων τέχνη Πεισίου, καὶ Δῆμος ἔργον Λύσωνος.

legt, sowie das eben daselbst befindliche Bild des Demos dem Lyson zugeschrieben wird. In diesem Falle, — und es ist wahrscheinlich, daß Pausanias so zu verstehn sei[a]) — würde das Xoanon des Zeus älter, vielleicht archaisch sein[68]).

Von der sehr großen Zahl von Zeusstatuen in den verschiedensten Städten Griechenlands, von deren Existenz, aber selten auch von mehr als dieser, uns Pausanias Kunde giebt, sind nur äußerst wenige datirbar, und nur eine einzige von diesen bietet uns ein näheres Interesse. Aus Ol. 178 stammt eine Statue des Zeus im kleinern Gymnasion von Elis, welche aus Strafgeldern des Smyrnaeers Sosandros und des Eleers Polyktor verfertigt wurde, wie Pausanias (VI. 23. 4) erzählt. Aus römischer Zeit stammt das Heiligthum des Juppiter Capitolinus, Zeus Koryphaios über dem Theater in Korinth (Paus. II. 4. 5), dem seine Statue schwerlich gefehlt haben wird. Endlich sind hadrianisch zwei Zeusstatuen in Athen, die eine des Eleutherios, welche mit der Statue des Kaisers gruppirt gewesen zu sein scheint[c]), und diejenige des Olympios, welche nach Pausanias' Angabe aus Gold und Elfenbein gemacht und in Anbetracht ihrer Größe von nicht unbedeutendem Kunstwerthe war. Es kann nun wohl keinem berechtigten Zweifel unterliegen, daß die Figur auf der hierneben Fig. 10 abgebildeten athenischen Erzmünze aus römischer Kaiserzeit[d]) bestimmt ist, den olympischen Zeus des Hadrian wiederzugeben; ist dies aber der Fall und ist die Wiedergabe auch nur in den Hauptzügen treu, so gewinnt diese Münze eine ganz außerordentliche kunstgeschichtliche Bedeutung. Denn sie zeigt uns, verglichen mit der unter Hadrian in Elis geprägten Münze mit dem Zeus des Phidias, wie der attische Künstler der späten Periode, welchem die Aufgabe der Herstellung eines Zeus Olympios zu Theil wurde, begreiflicherweise nicht umhin konnte, sich in gewissen Grundzügen, wie dem Thronen des Gottes und seiner Ausstattung mit Scepter und Nike, dem unübertrefflichen Vorbilde des phidias'schen Zeus in Olympia anzuschließen, wie er aber dennoch im Geiste seiner Zeit dieses Muster umzugestalten suchte. Nicht allein daß die Nike kranzhaltend von dem Gotte abgewandt, also von ihm ausgehend gedacht ist, auch die wundervoll anspruchslose und eben darum so wahrhaft grandiose Art der Scepterhaltung des phidias'schen Zeus (oben Seite 38 f.) ist aufgegeben und jener brillantern und theatralisch bewegtern, welche uns die meisten Statuen und nicht wenige Reliefe zeigen, wenigstens um ein großes Stück angenähert, wenngleich das Äußerste vom prahlerischen Dasitzen des Gottes, welches wir nachzuweisen vermögen, hier noch nicht gegeben ist. Ebenso ist auch die Gewandung verändert, der Oberkörper viel weiter entblößt, als es, höchst wahrscheinlich wenigstens, bei dem Zeus des Phidias der Fall war. Ob der Kranz im Haare durch die Taenie ersetzt worden sei läßt sich nach der vorliegenden Zeichnung mit Sicherheit nicht entscheiden, doch scheint es so, eben so wie man auch wohl auf ein stärker mähnenartiges Haar, als



Fig. 10.
Athen. Erzmünze mit Hadrians olympischem Zeus.

---

a) Anders Brunn, Künstlergesch. I. 558.

b) Pausan. I. 3. 2. Ἐνταῦθα (im Kerameikos) ἕστηκε Ζεὺς ὀνομαζόμενος Ἐλευθέριος καὶ βασιλεὺς Ἀδριανός κ. τ. λ.

c) Pausan. I. 18. 6. Πρὶν δὲ ἐς τὸ ἱερὸν ἰέναι τοῦ Διὸς τοῦ Ὀλυμπίου — Ἀδριανὸς ὁ Ῥωμαίων βασιλεὺς τόν τε ναὸν ἀνέθηκε καὶ τὸ ἄγαλμα θέας ἄξιον, οὗ μεγέθει μέν .... πεποίηται δὲ ἐκ ἐλέφαντος καὶ χρυσοῦ, καὶ ἔχει τέχνης εὖ πρὸς τὸ μέγεθος ὁρῶσιν — ἐνταῦθα κ. τ. λ.

d) Vergl. Beulé, Les monnaies d'Athènes p. 396.

es der phidias'sche Zeus hatte, wird schließen dürfen. Diese Umgestaltungen des Musterbildes des großen alten Meisters, welche übrigens hier keineswegs zuerst auftreten, sondern sich mit Bestimmtheit schon ungleich früher, z. B. auf den Münzen der syrischen Könige (oben S. 59), mögen diese die Statue in Daphne wiedergeben, oder nicht, und die sich auch sonst noch nachweisen lassen, diese Umgestaltungen in chronologisch feststellbaren Kunstwerken zeigen nun recht deutlich, wie unrecht man bisher gethan hat, so ziemlich jede thronende und sitzende Gestalt des Zeus mehr oder weniger unmittelbar von dem olympischen Zeus des Phidias abzuleiten, wie gänzlich man dabei den veränderten Kunstgeist der späteren Epochen außer Acht gelassen und denjenigen der ältern Zeit verkannt hat, und welche Zwischenstufen einer ununterbrochen und unaufhaltsam fortschreitenden Entwickelung die uns erhaltenen Darstellungen des thronenden Zeus von dem des Phidias trennen. Das aber ist eine für jene wie für diesen sehr bedeutungsvolle Erkenntniß.

Es bleibt uns nur noch übrig, einen Blick auf die Malerei zu werfen und zu untersuchen, was etwa diese an ihrem Theil zu der Entwickelung des Zeusideals beigetragen hat. Hier finden wir aber, zunächst extensiv, einen sehr geringen Antheil der Malerei, denn so weit unser freilich ohne Zweifel sehr lückenhaftes Wissen reicht, haben während der ganzen Blüthezeit nur zwei der großen Maler sich in ernstlicher Weise mit der Darstellung des Zeus befaßt, Zeuxis und Euphranor, von denen wiederum der Letztere, wenn wir einer vereinzelten Angabe trauen dürfen, zur Entwickelung des Zeusideales nur Geringes geleistet hat. Von dem Zeus nämlich in einer von Plinius[a]) und von Pausanias[b]) nur mit ihrem Gesammttitel angeführten Gruppe der Zwölf Götter in einer Halle im Kerameikos in Athen erzählt Valerius Maximus[c]), Euphranor habe das Bild des Poseidon in der höchsten Färbung der Majestät erfaßt, grade wie einen Zeus, nur daß er ihn etwas weniger erhaben darzustellen gedachte; allein da er den ganzen Drang seiner Phantasie in diesem Bilde erschöpft, so habe seine Anstrengung bei dem spätern Bilde (des Zeus) ihr Ziel nicht erreicht.

Diese Nachricht zu verwerfen haben wir, wie auch Brunn[d]) anerkennt, keinen Grund, und zwar um so weniger, je besser es dem auf die Darstellung körperlicher Kräftigkeit und Tüchtigkeit mehr als auf diejenige geistig hoher Eigenschaften gerichteten Kunstcharakter des Euphranor entspricht, daß er wohl einen höchst vortrefflichen Poseidon, nicht aber die Majestät des Zeus darzustellen verstanden hat; mit Recht verwirft dagegen Brunn (a. a. O.) Eustathius'[e]) Bericht von der Anregung

---

a) Plin. N. H. XXXV. 129: opera eius (Euphranoris) sunt .... duodecim di.

b) Pausan. I. 3. 3. στοὰ δὲ ὄπισθεν (der Stoa Basileios) ᾠκοδόμηται γραφὰς ἔχουσα θεοὺς τοὺς δώδεκα καλουμένους κ. τ. λ. ταύτας τὰς γραφὰς Εὐφράνωρ ἔγραψεν Ἀθηναίοις κ. τ. λ.

c) Valer. Maxim. VIII. 11. ext. 5. cum Athenis XII. deos pingeret (Euphranor) Neptuni imaginem quam poterat excellentissimis maiestatis coloribus complexus est, perinde ac Jovis aliquanto augustiorem repraesentaturus. sed omni impetu cogitationis in superiore opere absumpto, posterioris eius conatus adsurgere quo tendebat nequiverunt.

d) Künstlergesch. II. S. 182.

e) Eustath. ad Il. II. p. 145. 11: φέρεται δὲ ἱστορία ὅτι Εὐφράνωρ Ἀθήνησι γράφων τοὺς δώδεκα θεοὺς καὶ ἀπορῶν πρὸς οἷον ἀρχέτυπον γράψει τὸν Δία παρῄει ἐν διδασκάλου· καὶ ἀκούσας

des Euphranor zu seinem Zeus durch die Verse der Ilias, welche Phidias' Paradeigma bildeten, als eine ungeschickt erfundene Anekdote. Und demnach bleibt uns nur der Zeus in einer Götterversammlung von Zeuxis übrig, von dem Plinius (xxxv. 63) sagt: magnificus est et Juppiter eius in throno adstantibus dis, Worte, in denen deutlich bezeichnet ist, daß der thronende Zeus der Mittelpunkt und die Hauptfigur der Composition war, und daß die umgebenden Götter als Nebenfiguren wohl hauptsächlich dem Zwecke dienten, zu der Herrlichkeit des Zeus die Folie zu bilden. Ob das mehr malerisch als plastisch componirte Relief wesentlich dieses Gegenstandes an der berühmten capitolinischen Ara des Zeus [a]) zu diesem Gemälde des Zeuxis in irgend einem nähern oder entferntern Verhältniß stehe, was seinem Stil nach gar wohl möglich sein würde, müssen wir dahingestellt sein lassen; wohl aber haben wir Zeuxis als denjenigen anzuerkennen, der unter den großen Malern Griechenlands am meisten zur Ausbildung des Zeusideals, und zwar nach Maßgabe des plinianischen Zeugnisses im Sinne einer erhabenen Auffassung beigetragen hat.

Vollkommen gleichgiltig für die Geschichte des Zeusideals ist ein Bild des Ktesilochos, des Schülers des Apelles, welches Zeus den Dionysos gebärend darstellte; denn nach Plinius' Zeugniß [b]) war dasselbe ein Spottbild, in welchem Zeus in einer Weibermütze und jammernd wie ein Weib unter den Hebammendienste versehenden Göttinnen erschien.

Und somit haben wir die Thatsache auszusprechen, daß das Ideal des Zeus wesentlich, ja fast ausschließlich durch die Plastik entwickelt, kanonisch festgestellt und fortgebildet worden ist.

τῶν ἐπῶν τούτων· ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται καὶ τὰ ἑξῆς, ἔφη ὅτι ἤδη ἔχει τὸ ἀρχέτυπον· καὶ ἀπιὼν ἔγραψεν.

a) Mus. Capitol. IV. tav. 8. Braun, Vorschule der Kunstmyth. Taf. 5.

b) Plin. 35. 140. Ctesilochus, Apellis discipulus, petulanti pictura innotuit, Jove Liberum parturiente depicto mitrato et muliebriter ingemiscente inter opstetricia dearum.

ZWEITE ABTHEILUNG.

Die erhaltenen Monumente der normalen Darstellung.

VIERTES CAPITEL.

Das mittlere kanonische Zeusideal.

Ὦ πάτερ ἡμέτερε, Κρονίδη, ὕπατε κρειόντων.
Hom.

Die Übersicht im vorigen Capitel hat uns eine nicht unbeträchtliche Reihe von Künstlern kennen gelehrt, welche im Verlaufe von mehren an Geist und Kunst verschiedenen Jahrhunderten, auch sie selbst an Geist und Kunstvermögen verschieden, an der Gestaltung und Umgestaltung des Zeusideales, zum Theil nach bestimmten religiösen Gesichtspunkten betheiligt waren; und wenn auch nur wenige ihrer Werke mehr oder weniger sicher und anschaulich nachzuweisen waren, so haben uns doch schon diese auf eine nicht geringe Zahl von zum Theil tief eingreifenden Modificationen dieses Ideales hingewiesen.

Überblicken wir aber die lange Liste von Zeusstatuen, welche sich in den Städten Griechenlands befanden, und zwar zum größten Theil unter sehr verschiedenen Beinamen der Culte, denen ohne Zweifel in vielen, wenngleich nicht in allen Fällen, über die bloße Verschiedenheit in den Attributen hinaus in Charakter und künstlerischer Auffassung verschiedene Darstellungen in der bildenden Kunst entsprachen, so muß der Eindruck von großer Mannigfaltigkeit in der künstlerischen Ausprägung der Gestalt des höchsten Gottes noch bedeutend wachsen.

Und wenn wir uns nun den erhaltenen Monumenten aller Classen zuwenden, welche chronologisch durchgreifend bestimmt zu sondern und zu ordnen schwerlich jemals möglich sein wird, gewiß aber für jetzt noch nicht möglich ist, die wir also zunächst als ein Gesammtes zu fassen haben, so werden wir die aus der historischen Übersicht gewonnene Vorstellung von großer Mannigfaltigkeit nicht etwa widerlegt, sondern bestätigt und vielleicht noch gesteigert finden

Und dennoch läßt uns eine solche Prüfung des ganzen reichen Materials litterarischer Nachrichten und erhaltener Monumente nicht verkennen, daß durch alle Verschiedenheiten ein Gemeinsames hindurch geht, welches jene als Modificationen eines Grundtypus erscheinen läßt; dennoch ist es unbestreitbar wahr, daß es eine Reihe von Momenten giebt, welche uns in den Stand setzt, eine Darstellung des Zeus von derjenigen anderer, selbst der nächst verwandten Gottheiten zu unterscheiden, wenngleich man, um streng wahr zu bleiben, sagen muß, daß diese Unterscheidung nicht in allen Fällen leicht noch zweifellos ist, wovon der Grund darin liegt, daß

nicht blos das Ideal des Sarapis-Pluton (oben S. 56 f.), sondern auch dasjenige des Asklepios und dasjenige Poseidons aus dem Ideale des Zeus künstlerisch entwickelt ist und daß folglich das eine und das andere diesem, wenn auch nicht in seiner reinsten Norm, so doch in gewissen Modificationen, von denen weiterhin gesprochen werden soll, überaus nahe steht.

Es giebt aber trotzdem ein kanonisches Zeusideal; und wenngleich wir dieses nach dem neuesten, oben dargelegten Stande unserer Kenntniß auch nicht mehr in allen einzelnen Zügen so gradeswegs aus der olympischen Statue des Phidias ableiten oder auf dies Vorbild zurückführen können, wie man dies früher gethan hat, so werden wir dagegen mit um so größerer Sicherheit Phidias' maßgebenden Einfluß auf die Grundauffassung des Zeusideales zu constatiren vermögen. Denn ganz unzweifelhaft, das lehren uns die neuerschlossenen Quellen, war es Phidias und kein Anderer, welcher das was das gemeinsame Fundament aller, oder fast aller Zeusdarstellungen auch schon der aufstrebenden Kunst bildete und nie aufhören konnte dasselbe zu bilden, in seiner Statue zum ersten Male zu vollkommen gelungenem Ausdruck brachte. Dies gemeinsame Fundament aber ist die Idee des Höchsten, des Königs über alle Götter und Menschen, jene Idee, welche aus der unendlichen Mehrzahl aller localen Culte des Zeus seit den ältesten Zeiten hervorleuchtet, so daß er vermöge seiner ursprünglichen Wesenheit keinem Gotte des Erdenlebens oder besonderer Seiten des Natur- und Menschendaseins untergeordnet gedacht wurde, auch da nicht, wo er in der Verehrung nicht den ersten Platz als Landesgott einnahm, jene Idee, welche sodann in der Periode der Jugendblüthe des griechischen Geistes in der homerischen Poesie zur vollsten und klarsten Geltung gelangte, und durch sie und mit ihr zum unveräußerlichen Nationaleigenthum aller Hellenen wurde und aus aller spätern Poesie und Gottesverehrung in immer neuen, mächtigen und glanzvollen Bildern uns entgegentritt. Und diese Idee des Höchsten und Besten ist es auch, welche die Darstellungen des Zeus in der bildenden Kunst als das Eine im Vielen durchdringt, und welche eine gewisse Summe von gemeinsamen Zügen begründet, die wir in allen Denkmälern wiederfinden, mögen diese die eine oder die andere Seite des idealen Wesens des Gottes mit besonderem Nachdrucke betonen. Und diese Summe des Gemeinsamen aller oder fast aller Darstellungen des Zeus wird es gelten so fest wie möglich hinzustellen und so genau wie möglich zu zergliedern, freilich ohne damit Besonderheiten zu verwischen oder zu verschweigen, die vielmehr geflissentlich zu beobachten, als Gegenbild des Gemeinsamen aufzustellen und soweit sie auf bestimmte Gründe namentlich des besondern Cultus zurückführbar sind in dieser ihrer Geltung nachzuweisen eine zweite nicht weniger wichtige Aufgabe ist.

Wenn aber die Summe der gemeinsamen Züge des Zeusideals hier in geringerem Umfange erscheint als in manchen früheren Versuchen[69]), so muß darauf aufmerksam gemacht werden, daß man früher nicht selten entweder sich zu weit im Allgemeinen hielt oder andererseits zu ausschließlich ein Monument oder ihrer eine sehr kleine Zahl als Grundlage der Schilderung benutzte, wodurch man im erstern Falle grade so weit hinter dem erreichbaren Ziele zurückblieb, wie man es im andern überschritt.

Die letzte und festeste Grundlage aller Gestaltung des Zeus in der Religion wie in der Poesie und der bildenden Kunst ist, wie gesagt, die Idee des Allerhöchsten. Der erste Hauptzug also, nach dem jeder Künstler streben musste, dem

die Aufgabe ward, einen Zeus darzustellen, ist der Ausdruck königlicher Macht und Erhabenheit [a]).

Diese Würde und Erhabenheit bedingt nun zunächst vollreifes Mannesalter [b]). Jugendlichkeit würde nicht allein gegen die Vorstellung des Vaters der Götter und Menschen verstoßen, sondern sie würde auch nicht verfehlen, bei einem als Herrscher auftretenden, oder im vollendeten und beruhigten Besitze der Herrschaft thronendem Gotte eine gewisse Opposition im Gemüthe des Beschauers hervorzurufen. Denn von der Jugend verlangen wir That und Anstrengung, energisches Eingreifen und Vordringen in's Leben, wir glauben es nicht, daß alle Ziele des Strebens erreicht sind, wenn der erste Flaum um die Wange keimt, und der Ausdruck beruhigter Hoheit, unbedingter Überlegenheit und Herrlichkeit hat selbst bei einem jugendlichen Gotte etwas Herausforderndes und Empörendes. Erst dem reifen Manne, an dessen Gestalt wir sehn, daß er gelebt und gehandelt hat, daß ihm die Herrschaft nicht durch eine Laune des Ungefährs zugefallen ist, sondern daß er selbst die ererbte erworben hat, um sie zu besitzen, erst diesem steht die majestätische Ruhe der gesicherten und befestigten Herrlichkeit wohl an, und bei einem solchen zwingt sie unser Gemüth zu anerkennender Ehrfurcht. Deshalb ist Zeus nicht jugendlich gebildet worden als in den weiterhin zu erörternden Fällen, denen besondere Ideen des Cultus oder der Poesie zum Grunde lagen; unter diesen Fällen wird sich aber schwerlich einer finden, wo der jugendliche Zeus in thatenloser Ruhe thronend dargestellt wäre [70]); wo er als Herr der Welt erscheint, und das ist der Fall in der überwiegenden Mehrzahl aller seiner Darstellungen, tritt Zeus in der reifen Ausbildung des vollendeten Mannes auf.

So wie aber einerseits von dem mittlern und normalen Zeusideale die Jugendlichkeit ausgeschlossen ist, so muß andererseits die Altersgrenze vermieden werden, welche auch nur entfernt einen Gedanken an eine Abnahme der Kraft oder an die Morosität des Greisenthums aufkommen ließe [c]). Denn jeder Zug von dem Alter abnehmender Kraft im Zeus würde uns den Glauben an den Bestand und an die Dauer seines Weltregimentes rauben und jeder Schatten greisenhafter Grilligkeit zugleich den Herrscher der Welt in Widerspruch setzen mit der ewig jungen, göttlichen Harmonie des Kosmos, die nur vorübergehend getrübt erscheinen kann, um stets verklärter zur heitersten Ordnung zurückzukehren [71]).

Die reife Männlichkeit des Zeus muß weiter in Formen ausgeprägt werden, die eine hohe Energie des Denkens und des Willens sowohl wie der Thatkraft verkünden und gewährleisten, als durch große Thaten und Erlebnisse ausgeprägt erscheinen, und welche in der erhabenen Ruhe des gesicherten Herrscherbewußtseins die Möglichkeit des Überganges zu erneuter That in jedem Augenblick erkennen lassen.

---

a) Ovid. Metam. VI. 74: Jovis est regalis imago.

b) Vgl. Winckelmann, Vorläuf. Abhandl. zu den Denkmälern cet. § 21 und 22. und schon Cornut. Nat. Deor. 9. παρεισάγουσι δ' αὐτὸν τελείου ἀνδρὸς ἡλικίαν ἔχοντα ἐπεὶ οὔτε τὸ παρηκμακὸς οὔτε τὸ ἐλλιπὲς ἐμφαίνει und Lucian. de sacrific. 11. εἰκόνας αὐτοῖς (τοῖς θεοῖς) ἀπεικάζουσι παρακαλέσαντες ἢ Πραξιτέλην ἢ Πολύκλειτον ἢ Φειδίαν, οἱ δὲ οὐκ οἶδ' ὅπου ἰδόντες ἀναπλάττουσι γενειήτην μὲν τὸν Δία, παῖδα δ' ἐς ἀεὶ τὸν Ἀπόλλωνα κ. τ. λ. Auch Cic. de Nat. Deor. I. 30. 83: isto enim modo dicere licebit, Jovem semper barbatum, Apollinem semper imberbem cet.

c) Vgl. Winckelmann, Gesch. d. Kunst V. 1. 27.

Sein Körper muß in einer Bildung erscheinen, der wir das Schwingen des Donnerkeils zutrauen dürfen, doch nicht eigentlich wuchtig und massenhaft, wie bei Poseidon, bei dem schon die homerische Poesie die Brust und die mächtigen Schultern hervorhebt; denn Zeus' Waffe ist nicht die felsenspaltende Triaene, sondern die geflügelte Flamme des Blitzes. Und auch athletisch ausgewirkt darf Zeus' Körper nicht erscheinen, sondern als von Natur gewaltig und kraftvoll, denn er hat um die Weltherrschaft nicht gerungen Brust an Brust mit Ungeheuern, wie Herakles, sondern er hat als der vom Anfang an jedem Gegner Überlegene gekämpft und als der mit überlegenen Mitteln und Waffen ausgerüstete. Und gleicherweise müssen sich der erhabenen Ruhe seines Angesichtes Züge gesellen, die jeder Steigerung aus dem Ernste selbst bis in das Finstere und Zürnende fähig scheinen, die aus Ehrfurcht erweckenden furchtbare werden können, auf daß wir daran glauben, daß er nicht nur die auf ewig geregelte Ordnung der Welt zu leiten im Stande ist, sondern auch jeder Empörung gegen diese Ordnung gewachsen, fähig und entschlossen, hemmend und strafend und unbedingt siegreich aufzutreten, wenn sich auch nochmals die Titanen wider ihn erheben sollten. Andererseits aber muß die so eben geforderte Anlage zum Strengen und Gewaltigen ausgeglichen werden durch Züge der Milde, welche dem anerkannten Herrscher ziemt, und jenes heitern Selbstgefühls, welches uns empfinden läßt, daß er keine neuen Kämpfe und keine neue Titanenempörung mehr fürchtet noch zu fürchten hat. Erst durch diese mit der Kraft und Erhabenheit gepaarte Milde und Leidenschaftlosigkeit vollendet sich das höchste Ideal des Gottes[72]), erfüllt sich die Idee vom Höchsten und Besten, vom König und Vater, so schön die Monumente sein mögen, welche uns einen erregtern Zeus, den Herrn über Blitz und Donner, den τερπικέραυνος vergegenwärtigen.

Als Consequenz der hier im Allgemeinen aufgeführten bedingenden Züge des Zeusideals und als zusammenfassender Ausdruck der königlichen Würde des Gottes erscheint es, daß Zeus mit Vorliebe thronend dargestellt worden ist[73]), was freilich nicht von der Zahl der auf uns gekommenen Statuen des Gottes gesagt werden kann, unter denen, wenn man sie einfach durchzählt, die stehenden über die sitzenden sogar nicht unbeträchtlich überwiegen, was aber auch der Zahl nach zu Rechte besteht, wenn wir auf die geschichtlich bekannten Originaltypen zurückgehn[74]), Exemplare desselben Typus von Typenclassen unterscheiden und die Darstellungen in Reliefen, Gemälden, Münzen und Gemmen nicht ganz vergessen. Allerdings werden nun auch einige andere Gottheiten thronend dargestellt — um von der sehr verschieden motivirten, gelegentlich wohl bei fast allen, wenigstens allen größeren Gottheiten vorkommenden sitzenden Stellung hier gar nicht zu reden — allerdings ist das Thronen der Götter, der εὔθρονοι θεοί, eine allgemeine Vorstellung, die sich in der ältern Kunst bei nicht wenigen dargestellt findet und sich durch die Kunst aller Zeiten bei einigen, wie Hera, Demeter und Hades-Pluton relativ am häufigsten, aber auch bei manchen anderen gelegentlich erhalten hat, und wo es vorkommt wesentlich dieselbe Bedeutung hat, wie bei Zeus, nämlich als Ausdruck der Herrschergewalt zu dienen. Kann man also auch das Thronen bei Zeus aus doppeltem Grunde nicht für schlechthin charakteristisch ansprechen, weil er nicht immer und weil nicht er allein so gebildet wird, so kann man doch nicht läugnen, daß dieses Zeichen des Königthums bei ihm häufiger und regelmäßiger angebracht wird, als bei allen anderen Göttern, Hades-Pluton, den König der Unterwelt und den überhaupt selten darge-

stellten Kronos, den König vor Zeus etwa ausgenommen, und daß dasselbe bei ihm stets da auftritt, wo sein Wesen in seiner höchsten Geltung und in seiner allseitigen Vollendung dargestellt werden soll, während die stehende Stellung mehr der Vergegenwärtigung und Hervorhebung einzelner Seiten seiner Thätigkeit und seines Wesens zufällt, und wenigstens häufig in bestimmte Bewegung und Handlung sich steigert. Wenn Zeus ruht, so thront er, meistens wenigstens: aber dennoch ist sein Thronen, mit ganz einzelnen Ausnahmen, fern von aller Lässigkeit und von dem Ausdruck voller und ausschließlicher Ruhe[75]), welche nach antikem Kunstgebrauch am häufigsten außer durch ein Auf- und Anlehnen durch das Ruhen eines Armes oder beider Arme über dem Kopfe bezeichnet wird. Das kommt bei Zeus nie vor; sein Thronen ist stets voll Gehaltenheit und Gemessenheit und eben dadurch voll Würde; es ist das Sitzen des Königs in der Rathsversammlung, des Richters vor den streitenden Parteien, nie dasjenige des Hausvaters im Sorgenstuhl.

Als eine weitere Folge der Grundforderung des Ausdrucks von Würde und Erhabenheit können wir die Art der Bekleidung des Zeus bezeichnen, welche, wie oben (S. 33 f.) gezeigt wurde, schon von der archaischen Kunst im Wesentlichen und mit idealer Absicht festgestellt, in den Grundformen von Phidias festgehalten und von der spätern Kunst nur zu bestimmten Zwecken in einer Weise abgewandelt oder aufgegeben worden ist, auf welche weiterhin bei der Übersicht der Statuenclassen zurückzukommen sein wird. Es ist unnöthig nach dem früher Gesagten hier nochmals über die ideale Bedeutung der Himationtracht bei Zeus zu reden; hier muß nur festgestellt werden, daß der thronende Zeus am häufigsten mit dem den Oberkörper mehr oder weniger, stets aber den rechten Arm und die Brust freilassenden weiten Himation bekleidet erscheint, seltener (von Typenclassen verstanden) mit ganz nacktem Oberkörper und noch seltener, in rein griechischen Monumenten aus der Blüthezeit der Kunst und aus den späteren Perioden vielleicht nie mit reichlicherer Bekleidung. Diese Tracht aber oder sonst eine, welche der Gestalt Breite und Fülle verleiht, herrscht auch bei den stehenden Statuen des Zeus in dem Grade vor, daß man Müllers[a]) Behauptung, bei ihnen werde die Gewandung oft ganz beseitigt, nicht unterschreiben kann, da, abgesehn von alterthümlichen und wiederum von römischen Darstellungen nackte Zeusbildungen sowohl in den kunstgeschichtlich nachweisbaren Typen als auch unter den erhaltenen Monumenten, unter welchen sie sich fast ganz auf kleine Bronzen griechischen, Reliefdarstellungen und Wandgemälde römischen Ursprungs, beschränken, zu den Seltenheiten gehören.

So wohl durchdacht und so fein künstlerisch empfunden aber auch die plastische Gestaltung des Körpers des Zeus in Formen und Stellungen und seine Gewandung sein mag, der Schwerpunkt der idealen Schöpfung fällt dennoch auf das Haupt des Gottes, und zwar in ganz besonderem Maße der Bedeutung. Schon Homer in jener Stelle[b]), wo er Agamemnon vergleicht an Gurt mit Ares, an Brust mit Poseidon, giebt ihm ein Haupt und Augen gleich denen des Kroniden, unzweifelhaft die für die Charakteristik wichtigsten Theile hier wie dort hervorhebend, und auf die groß-

a) Handb. d. Arch. § 350.
b) Il. II. 477. :

μετὰ δὲ κρείων Ἀγαμέμνων
Ὄμματα καὶ κεφαλὴν ἴκελος Διὶ τερπικεραύνῳ
Ἄρεϊ δὲ ζώνην, στέρνον δὲ Ποσειδάωνι.

artige Auffassung des Zeushauptes in jener Stelle, die Phidias als Vorbild diente, zu verweisen, ist fast überflüssig.

Nun ist früher erinnert worden, wie die Kunst, welche solche dichterische Phantasiebilder in concreten Zügen zu verwirklichen die Aufgabe hatte, in der archaischen Zeit es nicht viel weiter, als bis zu einer wenn auch ziemlich festen, so doch äußerlichen Charakteristik gebracht hat, daß Phidias es war, der unseres Wissens zuerst, die Ergebnisse des vor ihm Erstrebten und Erreichten zusammenfassend, ein Haupt des Zeus auf die Idee baute und den dichterischen Bildern ein ebenbürtiges in faßbarer Wirklichkeit gegenüberstellte; ein Haupt, so wunderbar tief aufgefaßt und so wunderbar schön ausgeführt, daß es nicht hat überboten werden können. Es ist dann weiter geflissentlich darauf hingewiesen worden, daß trotzdem die spätere Kunst dies Idealbild, freilich ohne seine innerlichsten Hauptzüge aufzugeben, nach verschiedenen Richtungen hin modificirte. Auf dies Alles muß hier zurückverwiesen werden im Augenblick, wo es gilt die Summe dessen zu ziehn, was als Ergebniß aller dieser Kunstthätigkeit, aller dieser Gestaltungen und Umgestaltungen auf uns gekommen ist, während es einer spätern, namentlich an die in der längsten historischen Abfolge vorliegenden Monumente, die Münzen und Vasengemälde anzuknüpfenden Untersuchung vorbehalten bleiben muß, die feineren Übergänge aus dem Archaismus in die spätere kanonische Bildung nachzuweisen, welche sich an gewissen Theilen, namentlich an der Gestaltung des Haares darthun lassen.

Das aber, was wir angesichts der erhaltenen Monumente, namentlich der Büsten und Statuenköpfe als das kanonische Idealbild des Zeuskopfes hinstellen müssen, begreift sich wesentlich aus den folgenden Zügen.

Zu den festesten, obgleich, wie gezeigt worden ist, nicht im nähern Anschluß an Phidias ausgebildeten Merkmalen des Zeuskopfes gehört das reiche und lange, in den meisten Fällen mähnenartig wallende Haupthaar[a]), wenngleich dasselbe bald kühner geworfen, bald ruhiger und schlichter das Gesicht umrahmend, bald in größeren Massen bewegt, bald in kleinere und krausere Partien aufgelöst gebildet wird, auch bald mehr, bald weniger steil und hoch über der Stirn emporstrebt, über der es in einzelnen Fällen sich wie gescheitelt auseinanderlegt[76]). In den besten uns erhaltenen Darstellungen aber fehlt trotz manchen Modificationen im Einzelnen den Locken des Zeus der kühne, vorn emporstrebende Wurf nicht, welcher das unterscheidende Merkmal bildet gegenüber dem mehr in die Stirn hangenden Haare des Hades und Sarapis[b]), dem krauser, meistens auch etwas kürzer und unordentlicher, in einzelnen Fällen wie feucht gehaltenen Haare des Poseidon[c]) und den sanfter sich ringelnden[d]), meistens und zwar in den besten Darstellungen[77]) gar nicht aufstrebenden Locken des Asklepios. In manchen späteren und äußerlicher gefaßten Bildern des Zeus ist diese hochwallende Fülle des Haares mehr oder weniger arg übertrieben, ja einzelne Male bis ins Ungeheuerliche gesteigert, was aber grade dafür beweist,

a) Vgl. Winckelmann, Gesch. d. Kunst V. 1. 31 u. 35, Vorläuf. Abhandl. § 64 u. 65 und Visconti's Opposition zum Mus. Pio-Clem. VI. tav. 1. Siehe auch Böttiger, Kunstmythol. II. S. 172.

b) Vgl. Winckelmann, Gesch. d. Kunst V. 1. 33.

c) Vgl. Winckelmann a. a. O. § 31. u. 36, Vorl. Abhandl. § 23.

d) Vgl. denselben a. a. O. § 32 u. Vorl. Abhandl. § 67

daß in derselben einer der bezeichnendsten und hervorsteehendsten Züge des Zeustypus erkannt wurde[78]).

Dem reichen Haar entspricht ein voller und lockiger Bart[a]), der in der Regel mäßig kraus und mäßig lang gehalten wird, und von dem sich in den besten Monumenten der Bart des Poseidon durch größere Dicke und zugleich stärkere Zertheilung der krausen Partien, derjenige des Asklepios und des ältern Dionysos durch ein weicheres und glatter herabfließendes Gelock unterscheidet. Der Bart des Zeus hat das Anseln, welches braunes Haar zu haben pflegt, derjenige des Poseidon erinnert an schwarzes, derjenige des Asklepios an dunkel- und derjenige des Dionysos an lichter braun blondes Haar. In einigen guten und mehren späteren und geringeren Monumenten ist die Fülle des Zeusbartes und besonders dessen Ausladung nach vorn bis zur Übertreibung gesteigert, wodurch aber wiederum bewiesen wird, daß der volle und kräftige Bart so gut wie das reiche und wallende Haupthaar zu den charakteristischen Merkmalen des Zeustypus gerechnet werden muß.

Ein noch bedeutenderer Charakterzug der Zeusphysiognomie aber und dabei ein tiefer gefaßter, ja recht eigentlich innerlicher liegt in der höchst eigenthümlichen und schönen Gestaltung der Stirn[b]), welche uns in der maßvollsten Weise bereits der Zeus des Phidias auf der eleischen Münze darbietet, welche sodann von der spätern Kunst noch schärfer durchgebildet, gesteigert, endlich übertrieben, aber niemals aufgegeben worden ist. Diese sehr eigenthümliche Gestaltung der Stirn, welche bei keinem andern Gotte ganz so wiederkehrt, besteht nicht allein in bedeutenden Dimensionen in allen Richtungen, jedoch mit überwiegender Erhebung, sondern vorzüglich in einer mehr oder weniger starken Vorladung[c]) in den unteren und einem steilen Aufstreben in den oberen Partien, deren Linienzug bei den meisten erhaltenen Marmorköpfen sich in das emporstrebende Haar fortsetzt. Der ideale Eindruck dieser Zeusstirn ist die Verbindung von hoher Weisheit mit großer Willensstärke, also der beiden Eigenschaften, welche dem Regierer der Welt vor allen Anderen zukommen. Die organische Verbindung dieser beiden, einander horizontal begrenzenden Partien, zu denen sich auch in manchen, aber freilich nicht in allen Monumenten noch ein besonders markirtes Hervortreten der mittleren Theile gegen die Seiten in verticaler Erhebung gesellt, ist nicht immer, wohl aber in einigen der besten Marmorköpfe in bewunderungswürdiger Art gelungen; in einigen Münzbildern, darunter selbst solchen der guten Zeit stoßen sie mehr oder weniger hart, ja mit einer quer über die Mitte der Stirn laufenden scharfen Falte oder Kante zusammen[d]), ähnlich in geschnittenen Steinen; und in späten und handwerksmäßigen Nachahmungen in mehren der weiterhin anzuführenden Marmorköpfe ist die zweitheilige Zeusstirn gradezu monströs. Festgehalten aber ist diese eigenthümliche Bildung, wie gesagt, immer und sie muß für in noch höherem Grade charakteristisch gelten, als die Gestaltung von Haar und Bart, auf welche Winckelmann[e]) den größten Nachdruck legt.

---

a) Vgl. Winckelmann a. d. a. Orten.

b) Vgl. Böttiger, Kunstmythol. II. S. 164 ff.

c) Vgl. Winckelmann, Gesch. d. Kunst IV. 2. 40. »in der Völligkeit der anwachsenden und gleichsam geschwollenen Stirn«.

d) Vgl. die Münztafel I. No. 2, 4, 5, 6, 14, 19, 22, 26, 38, 40, 42, 43.

e) Siehe Anmerkung 78.

Die Vorladung der untern Stirnpartie bringt eine tiefe Lage und eine starke Beschattung des Auges mit sich, die, nirgend schöner als in dem phidias'schen Kopfe der Münze vertreten, in den besseren erhaltenen Marmorköpfen und einigen Münz- und Gemmenbildern mit Liebe durchgebildet und in Verbindung mit einer mäßig großen Öffnung des Auges selbst[79]) zu dem schönen Effect eines klaren und dennoch tiefen, weiten und dennoch sinnenden, besonders aber eines umfassenden Blickes verwendet ist, eines Blickes, der uns an den vom Olymp- oder Idagipfel herab die Welt überschauenden Zeus erinnert. Die Eigenthümlichkeit dieser Bildung ist jedoch so fein, daß sie sich, auch abgesehn von solchen Köpfen, welche den Gott in erregter Situation und mit dadurch bedingten, schärfer fixirenden Blicken zeigen, nicht eben weithin durch die Monumente verfolgen läßt, so daß wir fast allgemein nur das tiefliegende mäßig große Auge finden, und nur aus den besten Exemplaren die höheren Intentionen begabter Künstler bei der Bildung des Zeusauges erschließen können. Gleiches gilt von den Brauen, oder genauer gesprochen, da die Haare der Brauen plastisch nicht dargestellt wurden, von der die Unterstirn über der Augenhöhle begrenzenden Linie, dem Superciliarbogen, welcher in den besseren Monumenten, aber freilich auch nur in diesen, mit der Bildung der Stirn im innigsten Zusammenhange und in voller Harmonie steht, und welcher so geführt zu sein pflegt, daß er, in flacher Wölbung bei der Nasenwurzel beginnend, sich nach außen in großem Schwunge fortsetzt und den äußern Augenwinkel in weiterem Bogen umgiebt, als dies in der Natur oder in anderen Idealköpfen, wenigstens in dem Maße und in der Entschiedenheit wiederkehrt. Der Erfolg ist der Eindruck der höchsten Beweglichkeit der Brauen, welche in der Gegenwart heiter und ruhig erscheinen, und die man, ehe man die Hand umwendet, finster zusammengezogen zu sehn erwarten darf, während man der geringsten Bewegung so mächtig gebildeter Gesichtstheile den weitest reichenden Einfluß auf die Umwandlung des Ausdrucks der ganzen Physiognomie zuschreiben muß. Das olymperschütternde Brauenwinken Kronions konnte anders nicht, als so, plastische Form gewinnen und hierin vor Allem ist die Fähigkeit zum Finstern und Zürnenden gegeben, welche wir oben als allgemeine Forderung an das Zeusideal hingestellt haben, und welche selbst ganz milden und leidenschaftlosen Köpfen nicht fehlt.

Die Nase wird stets kräftig, in den besseren Monumenten, obenan dem phidias'schen Zeus auf der eleischen Münze, besonders kräftig und mit breitem Rücken anhebend gebildet, was mit der Gestaltung der Stirn organisch nothwendig zusammenhangt, sie steigt grade und steil in die unteren Theile des Gesichts hinab und die Nüstern legen sich, außer in den Monumenten, welche eine lebhaftere Seelenbewegung vergegenwärtigen, sanft geschwellt, wie ruhig athmend an sie an[a]). Die Wangen des Gottes, so weit sie vom Barte frei sind, erscheinen in mäßiger Fülle, fein modellirt, aber mit der sorgfältigsten Vermeidung jeder Art von tieferer Furchung oder von lockerer Lagerung der Haut, welche auf höheres Alter hinweisen würde. Die Bildung des Mundes wechselt am stärksten, und zwar je nach der Stimmung, welche in einer Zeusdarstellung zur Vergegenwärtigung der einen oder andern Seite des

a) Daß hier mehr auf andere Gattungen von Bildwerken als auf Marmorköpfe Rücksicht genommen ist, bei denen die Nase meistens ganz oder theilweise ergänzt ist, braucht kaum erinnert zu werden.

Wesens des Gottes hervorgehoben wird: über die Mundbildung wird sich also schwerlich Allgemeingiltiges feststellen noch aus ihr ein wesentliches Merkmal zur Charakterisirung des Gottes ableiten lassen, so ausdrucksvoll, bald gnadenvoll mild, bald erhaben zürnend dieselbe auch in nicht wenigen der besseren Monumente erscheint.

FÜNFTES CAPITEL.

Die bedeutenderen Büsten, Masken und Statuenköpfe.

Ὄμματα καὶ κεφαλὴν ἴκελος Διὶ τερπικεραύνῳ.
Hom.

Zur Beglaubigung und nähern Ausführung des im vorigen Capitel im Allgemeinen Ausgesprochenen haben wir jetzt eine Durchmusterung der erhaltenen Monumente anzustellen und dabei von den Büsten und Masken zu beginnen, weil in diesen die relativ bedeutendsten Denkmäler des mittleren Zeusideals[80]) vertreten sind. Je weniger aber angenommen werden darf, daß die Büsten und Masken, die wir als solche besitzen, auch als solche gearbeitet worden sind, je sicherer sie im Gegentheil als Fragmente ganzer Statuen betrachtet werden müssen, um so mehr werden mit ihnen die Köpfe der ganz oder in Halbfigur erhaltenen Statuen zu verbinden sein, obgleich von ihnen kaum einer den fast durchgängig auch im Maßstabe größeren Büsten an künstlerischer Bedeutung an die Seite zu stellen sein wird.

Sämmtliche Köpfe des Zeus, welche auf uns gekommen sind, lassen sich, soweit nicht Cultuskategorien in Frage kommen, nach poetischen Bezeichnungen in drei Hauptclassen theilen, zwischen denen natürlich eben so viele Übergänge stattfinden, wie sich die in ihnen hauptsächlich vertretenen poetischen Bezeichnungen verbinden und häufen lassen. Die erste Classe stellt überwiegend den höchsten Herrscher und Götterkönig in seiner Weisheit und Machtvollkommenheit dar, den homerischen ὕψιστος κρειόντων, ὕπατος καὶ ἄριστος und den μητιέτης, κύδιστος und μέγιστος, ὃς πᾶσι θνητοῖσι καὶ ἀθανάτοισιν ἀνάσσει, die zweite betont noch mehr, als die erste den Gott, der Donner und Blitz führt, den ὑψιβρεμέτης und τερπικέραυνος, die dritte endlich besonders den Gütigen und Milden, den πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε; ihr schließt sich endlich der eine und der andere Kopf an, welcher den Gott nicht allein in ganz vorzüglicher Weise mild und freundlich, sondern zugleich innerhalb des reifen Mannesalters, besonders jugendlich und weniger göttlich erhaben darstellt, Köpfe, welche man bisher verkehrter Weise mit dem Namen Zeus Meilichios belegt hat, und welche Beinamen wie Xenios, Philios u. dgl. entsprechen mögen, welche also, ohne daß wir sie bisher auf bestimmte Cultusgestaltungen mit Sicherheit zurückzuführen vermögen, zu diesen den nächsten Übergang zu bilden scheinen.

An der Spitze der ersten Classe steht wohl nach allgemeiner Überzeugung und wie nicht zu bezweifeln ist mit Recht:

No. 1. Die Zeusmaske aus Otricoli in der Rotunde des Vatican[a]).

Den ihr auch hier eingeräumten ersten Platz unter allen Darstellungen des

a) No. 539 des amtlichen Katalogs.

höchsten Gottes nimmt diese am häufigsten abgebildete[a]) und besprochene, durch Abgüsse am weitesten genau bekannte Maske deswegen mit Recht ein, weil sie, obgleich weit davon ein Werk ersten Ranges zu sein, dennoch das Ideal des Zeus der Intention nach am höchsten und am universellsten faßt, so daß wir an ihr am sichersten ein Erkenntnißmittel des reinsten Typus und einen höchst wünschenswerthen Maßstab zur Beurteilung und Vergleichung anderer Darstellungen gewinnen [81]).

Ihrem idealen Gehalte und der künstlerischen Absicht nach zeigt uns die Maske von Otricoli den allmächtigen und allweisen Herrscher der Welt, welcher ohne irgend eine hervortretende seelische Bewegung von der Höhe seiner göttlichen Selbstgenugsamkeit auf das Treiben auf Erden herabschaut. In dieser ihrer Auffassung des Gottes dürfte die Maske von Otricoli dem Zeus des Phidias, mit welchem man sie allerdings bisher auch in formeller Beziehung in nähere Verbindung gebracht hat, als uns jetzt gerechtfertigt scheinen kann, in der That nicht fern stehn, denn auch das Element friedseliger Stille und gnadenreicher Huld, welches aus jenem Vorbilde so hell hervorleuchtete, fehlt neben dem Momente der Erhabenheit dem vaticanischen Monumente nicht, wenngleich dieses in dem etwas starren Lächeln des Mundes am wenigsten schön zur Anschauung gebracht ist. Vortrefflich dagegen sind die oberen Theile des Gesichts, Stirn und Brauen, Augen, Nase und Wangen gelungen und es wird anerkannt werden müssen, daß, abgesehn von der sehr verschiedenen Wirkung, welche das Haar und der Bart hier und dort hervorbringt, das Profil der Maske von Otricoli, welches an Schönheit und Adel der Vorderansicht überlegen ist, an dasjenige des phidias'schen Zeuskopfes auf der eleischen Münze ziemlich lebhaft und mehr, als dies vielleicht bei irgend einem zweiten Zeuskopfe der Fall ist, erinnert.

Die Stirn zeigt uns den im vorigen Capitel hervorgehobenen eigenthümlichen Bau wohl unter allen erhaltenen größeren Darstellungen des Zeus am ausdrucksvollsten und zugleich am gründlichsten durchgeführt, nur darf nicht übersehn oder verschwiegen werden, daß auch sie von einiger Härte in der Begrenzung der untern und der obern Partie nicht ganz freigesprochen werden kann. Nach oben strebt sie frei und hoch empor, und wirft wie mit der Kraft eines unsichtbar Ausströmenden die reichwallenden, in der Ausführung ein wenig vernachlässigten und oberflächlich gearbeiteten Locken bäumend auf, so daß sie erst in weitem Kranze, sich wie Wellen überbeugend, die Stirn umrahmen aber nicht beschatten können, welche als der Sitz der Weisheit klar unter ihnen heraustritt. Nach unten aber baut sich diese Stirn mehr und mehr vor und trägt auf mächtig gewölbtem Knochen Brauen von der höchsten Beweglichkeit und Ausdrucksfähigkeit. In flachem Bogen, ja fast in einer graden Linie an der Nasenwurzel beginnend schatten sie nach innen weit über das Auge, dann zieht sich der Bogen weiter und weiter vom Auge, kühn hinausgeschwungen bis er in der Fläche der Schläfe verläuft. In dieser Unterstirn thront der allmächtige Wille des Herrschers der Welt, in diesen Brauen offenbart er sich, mit ihnen winkt er Gewährung flehender Bitte und macht den Olymp erbeben, mit ihnen, wenn er sie zürnend nach der Mitte zusammenzieht, das beschattete Auge umnachtend, und wenn er den wallenden

a) Mus. Pio-Clem. VI. tav. 1. und meistens danach unzählige Male besser oder schlechter, wie: bei Robillard Péronville, Musée Français, Statues ant. III. pl. 1., Braun, Vorschule der Kunstmythologie Taf. 7 und 8. Müller-Wieseler, Denkm. d. a. Kunst II. No. 1.

Haarkranz schüttelt, winkt er die Donner und Stürme herbei. Obwohl aber in der Oberstirn besonders die Klarheit ewiger Weisheit, in der Unterstirn und den Brauen die Kraft des Gottes ausgesprochen liegt, doch bildet die Stirn ein Ganzes, wie der allweise und allmächtige Gott nur Einer ist. Das wird hauptsächlich bewirkt durch eine von den Haarwurzeln herab beginnende verticale Erhebung in der Mitte, die immer mächtiger wird, je mehr sie sich den Brauen nähert, von der man aber vergebens zu bestimmen suchen wird, ob sie von oben anwächst oder nach oben ausgeht. Sie ist es, welche das Aufbäumen des Stirnhaares bedingt, sie ist es wieder, welche sich in der Nase fortsetzt, die kräftig zwischen den Brauen anhebt und mit derselben Festigkeit in das Untergesicht herabsteigt, mit welcher die Stirn modellirt ist, nur daß die Spitze etwas zu fein oder zu scharf ergänzt sein dürfte. Mächtig erhebt sich ihr Rücken wie die Wölbung der Unterstirn über die Augen, die im Schatten ihrer Höhlen ruhig aber Nichts weniger als groß geöffnet daliegen, und ohne die Nähe zu fixiren doch auch ohne alle Anstrengung in die Ferne schauen. Die Augen sind klar und heiter; milde und gnadenvoll blickt der Gewaltige durch die Räume des Weltalls und in dem leisen Lächeln seines Mundes hat der Künstler wenigstens versucht, ein erhabenes Erbarmen mit allem Geschaffenen darzustellen, wenngleich ihm der Formenausdruck hiefür am wenigsten gelungen ist. So ist der Zug des Ernstes und die Anlage zum Finstern in der Unterstirn und den Brauen aufgewogen durch die Milde des Mundes und durch die blühenden Wangen, über welche die Jahrhunderte dahingegangen sind, ohne ihre Spur zu hinterlassen. Daß aber auch der Ausdruck im obern und im untern Theile des Gesichts zu einer Einheit werde, dafür hat der Meister gesorgt durch das Auge, durch den reichen Lockenkranz des Bartes und durch die Nase, an deren festen Knochenbau die leise geblähten Nüstern sich mit höchster Weichheit anlegen, grade bewegt genug, um sie fähig erscheinen zu lassen beim Zürnen des Gottes, geschwellt wie die Nüstern des Apollon vom Belvedere, das erhabene Spiel der Brauen im untern Theile des Gesichts zu wiederholen.

Der in dieser Maske dargestellte Typus wiederholt sich nun in seinen Grundzügen sehr oft, viel zu oft, als daß es sich lohnen würde, alle einzelnen Exemplare aufzuzählen. Es folgt deswegen hier nur eine kleine Reihe vorzüglich solcher Exemplare, welche nach der einen oder der andern Seite entweder ausgezeichnet oder durch Besonderheiten bemerkenswerth und lehrreich sind.

No. 2. Der sehr zerstörte Colossalkopf, früher am Palaste der Villa Medicis in Rom, jetzt im Garten Boboli in Florenz[a]), in den wenigen echten Theilen von großartiger Auffassung und gehaltener Würde, von der otricolanischen Maske besonders durch eine etwas weniger aufstrebende Stirn und etwas kürzer gehaltene Locken unterschieden.

No. 3. An einer reichlich doppelt lebensgroßen Büste im königl. Museum in Madrid entprechen nach Hübner[b]) die Züge dem Typus des Zeus von Otricoli,

---

a) Unedirt, denn die Zeichnung des obern Theiles in den Abbildungen zu Winckelmanns Kunstgeschichte, Donauöschinger Ausgabe No. 33 kann für Nichts gerechnet werden. Vgl. H. Meyer zu Winckelmann, Gesch. der Kunst V. 1. 30.

b) Hübner, Die antiken Bildwerke in Madrid S. 89. No. 86.

jedoch in sehr abgeschwächter Wiederholung[82]) und ungefähr dasselbe wird zu urteilen sein von

No. 4., einer Büste in der oberen Gallerie des capitolinischen Museums[a]). Auch hier ist derselbe Typus ohne Zweifel angestrebt, aber nur unvollkommen erreicht, namentlich steht die Bildung der Stirn gegen diejenige der otricolanischen Maske sehr zurück; bemerkenswerth ist, daß das Haar über der Stirn sich in eine Art von Scheitel auseinanderlegt, was übrigens bei mehren anderen Zeusköpfen wiederkehrt. Der capitolinische Kopf ist etwas nach vorn geneigt, im Haare liegt hinter der vorderen aufstrebenden Masse eine schmale gewundene Taenie[83]). Vielleicht ist der Gedanke, daß dieser Kopf einen Asklepios darstelle, nicht ganz auszuschließen.

No. 5. Der Hauptsache nach entspricht dem Typus auch eine in der runden Vorhalle des Caféhauses der Villa Albani aufgestellte unedirte Zeusmaske[b]), obwohl sie in den Formen einige bemerkenswerthe Eigenthümlichkeiten hat und namentlich im Ausdrucke sich, ähnlich wie die weiterhin zu besprechende petersburger Büste (No. 12) ziemlich weit von der gnadenvollen Erhabenheit entfernt, welche in der otricolanischen Maske ausgesprochen ist. Das nicht besonders weit ausgeführte und etwas verstoßene Haar umrahmt das Gesicht in zumal nach oben mächtigen, aber nur wenig krausen Massen, welchen der lockiger gehaltene und sehr starke Bart entspricht; die Stirn, im Ganzen von bedeutenden Dimensionen und mit großer Sorgfalt und vielem Verständniß modellirt, ist in ihrer untern Partie besonders kräftig, man könnte sagen gewaltig vorgebildet, der Sitz eines höchst festen Willens, strebt dagegen in der obern, sehr fühlbar geschiedenen Partie weniger empor, als diejenige der Maske von Otricoli und ist unmittelbar unter dem Haaransatze breiter gewölbt, als jene. Der bestimmt gezeichnete Superciliarbogen senkt sich beträchtlich nach den Schläfen hin, so daß sein höchster Punkt sehr nahe neben dem besonders breit und kräftig ansetzenden Nasenrücken und fast über dem innern Winkel des Auges liegt, so daß hiedurch dieses, von der vorladenden Stirn ohnehin tief beschattet und dabei eher klein als groß gebildet, etwas Düsteres, Umnachtetes erhält, welches zur Anschauung zu bringen jedoch um so mehr in der Absicht des Künstlers gelegen haben wird, je mehr er auch dem Munde, offenbar geflissentlich, jeden Zug von Huld und Lächeln nahm. Somit hat er allerdings das ganze Antlitz seines Gottes, zu dessen übrigen Zügen auch die sehr kräftige, etwas kurze Nase bestens stimmt, in harmonischen Einklang gesetzt, ohne jedoch mit demselben die höchste Idee des mit seiner Machtfülle Gnade und Huld verbindenden höchsten Herrschers des Himmels zu erreichen, während er gleichwohl ohne Zweifel diesen, nicht etwa einen katachthonischen Zeus hat darstellen wollen. So interessant und bedeutend diese, in gewissem Sinne ein Extrem der Zeusgestaltung darstellende Maske in der reinen Vorderansicht erscheint, so viel verliert sie bei der Betrachtung im Profil, in welchem die in der Physiognomie liegenden Elemente des Finstern fast ganz allein zur Geltung kommen.

---

a) Beschreibung Roms III. 1. S. 169. No. 42., vergl. Meyer zu Winckelmann Gesch. d. Kunst V. 1. 30. Abgeb. Mus. Capitolinum Vol. II. frontisp.

b) Beschreibung Roms III. II. S. 549. Arkade VIII. Indicaz. ant. per la Villa Albani No. 463.

No. 6. Ungleich tiefer steht eine kolossale, aus der Villa Hadrians bei Tibur stammende Zeusbüste im britischen Museum[a], welche man nur eine oberflächliche Arbeit nennen kann und wohl ungefähr dasselbe wird gelten von

No. 7 einer fast kolossalen Herme in der kaiserlichen Ermitage in St. Petersburg[b]), deren Brust mit einem (ergänzten) Gewande von buntem Marmor bekleidet ist und welche Köhler »eine gute Arbeit aus den Zeiten der späteren Kaiser« nennt.

Werke wie diese, namentlich No. 6 (No. 7 ist zu wenig genau bekannt, um hier in das Urteil mit eingeschlossen zu werden) beweisen grade durch ihre eigene Geringfügigkeit die Macht des kanonischen Typus und der künstlerischen Tradition, deren Einfluß sich selbst noch in so völlig verfehlten Arbeiten wie

No. 8., einem Zeuskopf im Büstenzimmer des archaeologischen Museums der Marcusbibliothek in Venedig[c]) unverkennbar geltend macht.

Unter den zu Statuen gehörenden oder solchen durch Restauration aufgesetzten Köpfen ist der bald so, bald so ein wenig modificirte, in den Hauptsachen aber festgehaltene Typus dieser ersten Classe der am weitesten verbreitete; da aber unter diesen kaum ein irgend bedeutendes Exemplar vorhanden ist, so wird von der Anführung von Beispielen mit der Bemerkung abgesehn werden können, daß diejenigen Statuenköpfe, welche sich nicht zu einer der folgenden Classen oder zu den namhaften Cultusgestalten gestellt finden, der hier besprochenen ersten Classe zuzurechnen sind.

Nur eine Ausnahme ist allerdings zu machen mit

No. 9, dem Kopfe der im siebenten Capitel unter No. 5 näher bezeichneten Kolossalstatue der kaiserl. russischen Ermitage in St. Petersburg, welcher sich vor vielleicht allen Zeusköpfen, jedenfalls vor den meisten durch die, weniger nach oben als nach den Seiten hin große Fülle der Locken auszeichnet. Gleichwohl drücken diese das Antlitz nicht, wie dies z. B. bei dem Kopfe der verwandten Verospischen Statue im Vatican der Fall ist, vielmehr wird die Haarmasse des petersburger Zeus vollkommen aufgewogen einmal durch deren ziemlich detaillirte, sie lockernde Ausführung, anderntheils, und zwar ganz besonders, durch die sehr bedeutende und mächtige Bildung der Stirn, welche mit der gewöhnlichen Anschwellung der untern Partie ein sehr kraftvolles Aufstreben der obern verbindet, welches sich nicht, wie bei der Maske von Otricoli, wesentlich auf die Mitte beschränkt, sondern sich über fast die ganze Breite unter dem Haaransatz erstreckt. Eine so gebildete Stirn ist nicht allein fähig, die langwallenden Locken zu tragen, sondern sie fordert diese gleichsam als einen organisch mit ihr verbundenen, bedeutsamen Schmuck. Im Übrigen kann man den Kopf normal nennen.

Nicht ohne besondere Erwähnung darf ferner in dieser Reihe ein nicht ganz rund herausgearbeiteter, sondern als Hochrelief behandelter Kopf bleiben, nämlich

No. 10 ein kolossaler, aus Athen stammender Zeuskopf im berliner Museum im

a) In dem first Graeco-roman Saloon, Synopsis of the contents of the Brit. Mus. 63. edition p. 90.

b) Früher in Zarskoe-Selo, s. Köhler, Gesammelte Schriften herausg. von Stephani VI. S. 7, Guédéonow, Ermitage impérial. Musée de sculpt. ant. No. 37 (hier als Sarapis).

c) Valentinelli, Catalogo dei Marmi scolpiti del Mus. arch. della Marciana di Venezia 1863 p. 241, No. 271.

»Götter- und Heroensaale« No. 142, welchem Gerhard[a]) »einen großen Charakter und gute Kunst« zuspricht. Die Platte, aus welcher er herausgearbeitet ist und mit der er an irgend eine Architektur angefügt gewesen, ist noch vorhanden; er selbst tritt nur etwas mehr als halb aus derselben hervor. Eine Taenie liegt hinter der vorderen Partie im Haare, das, mäßig in der Mitte erhoben, seitlich von der Stirn in ziemlich kurzen Enden, dagegen hinter den Ohren in langen Locken, im Ganzen nicht eben kraus herabhangt. Die Oberstirn strebt wenig empor, die Unterstirn ist dagegen stark vorgebaut, der Mund so weit geöffnet, daß die Zähne sichtbar werden; dennoch ist eine besondere seelische Bewegung oder Erregtheit nicht hervorgehoben, vielmehr ist der Ausdruck durchaus ruhig. Der Bart ist dick, stark vorladend von fast herakleïschem Charakter. Am schönsten ist der Kopf im Halbprofil von seiner Linken aus gesehn, weniger charakteristisch in der reinen Vorderansicht.

Größere Eigenthümlichkeit als einer der bisher behandelten Monumente zeigen zwei Köpfe des Zeus, denen beiden gegenüber man eine Zeit lang schwankt, ob man ihnen die bisher für sie übliche Bezeichnung des Zeus belassen oder sie als Beispiele der aus dem Zeus abgeleiteten Idealtypen ansprechen und demnach mit dem Namen eines andern Gottes belegen soll. Kehrt man endlich zu der bisher geltenden Benennung zurück oder bleibt man bei derselben stehn, so wird dies doch nur unter Anerkennung einiger Bedenken geschehn können, denen gemäß beiden Monumenten auch kein früherer Platz in dieser Reihenfolge angewiesen werden durfte. Es handelt sich um:

No. 11., den mit fast dem halben Oberkörper erhaltenen[84]) aber ziemlich stark verstoßenen Kolossalkopf in der Sammlung des Marquis of Lansdowne in London, welchem O. Müller[b]) »erhabenen Charakter und guten Stil« zuspricht und den auch Waagen[c]) günstig beurteilt, während Michaelis[d]) und Conze[e]) in ihren neueren Berichten über die Lansdowne-Collection von demselben ganz, allein wohl mehr aus äußeren Gründen schweigen. Der unedirte Kopf wird hier nach einer Photographie besprochen[f]). O. Müller meinte, der Kopf zeichne sich dadurch aus, »daß die Haare vom Mittel der Stirn sich ungewöhnlich hoch emporbäumen, um dann in desto längeren und fließenderen Wellen nach beiden Seiten herabzufallen«. Das ist ohne Zweifel richtig beobachtet, es hätte nur noch hinzugefügt werden sollen, daß das Haar, in welchem hinter der vordern, in der Mitte aufstrebenden Partie eine schmale Taenie liegt, und kaum minder der Bart in auffallendem Maße schlicht, fast wie etwas feucht ist und das ziemlich schmale Antlitz dicht umfaßt. Es begreift sich, wie dies wenig lockige Haar, das für Zeus sehr ungewöhnlich ist, in Verbindung mit der in ihren oberen Theilen nur wenig aufstrebenden, nach unten

a) Königliche Museen. Verzeichniß der Bildhauerwerke 1861. S. 42.

b) In Böttigers Amalthea III. S. 245.

c) Kunstwerke und Künstler in England II. S. 76.

d) Archaeol. Zeitung von 1862. Anz. S. 333* f.

e) Archaeol. Zeitung von 1864. Anz. S. 167*.

f) Ergänzt sind die Nase fast ganz bis auf den obersten Ansatz, die Unterlippe und nach Waagen auch ein Theil der Haare. Durch Verstoßung haben namentlich die Haare und der Bart gelitten.

dagegen stark vorgebildeten Stirn dem Einen und dem Andern den, öffentlich allerdings noch nicht ausgesprochenen Gedanken nahe legen konnte, der Kopf sei derjenige eines Poseidon, nicht eines Zeus. Einer solchen Benennung aber widerspricht zu oberst das Auge dieses Kopfes, welches mäßig groß und sehr schön geformt, tief unter dem Superciliarbogen liegend wie ruhig aber tief sinnend gesenkt ist, womit die Neigung des ganzen Kopfes in Übereinstimmung und Zusammenhange steht. Ein solches sinnendes Auge kommt dem Poseidon schon nach seiner ganzen Idee nicht zu und es wird sich auch schwerlich an irgend einem sichern Poseidonkopfe nachweisen lassen. Wo in Poseidonköpfen sich nicht überwiegend das Gefühl von Kraft ausspricht, welche hier und da ein wenig trotzig gefärbt ist, da hat das Auge des Meerbeherrschers etwas von jenem ruhigen aber festen und scharf fixirenden Fernblick, welcher dem Seemann so vollkommen natürlich ist und an Seeleuten aller Nationen beobachtet werden kann. Besonders tiefsinnige Gedanken aber hegt Poseidon nicht, die liegen seinem ganzen Wesen fern; und weil nun der Lansdowne'sche Kopf grade in ganz besonderem Maße derjenige eines gedankentiefen Wesens ist, kann er für den eines Poseidon nicht gelten, während andererseits zumal die stark über der Stirn aufstrebenden Haare diesen Kopf von irgendwelchen sonst bekannten sicheren Asklepiosköpfen unterscheiden und auch manches Andere im ganzen Formencharakter sich der Benennung als Asklepios nicht fügt, auf welche der Ausdruck des Sinnens allenfalls führen könnte. Wer aber auch den Kopf für den eines Poseidon halten möchte, wird ihn immer als einen durchaus zeusartigen Poseidon anerkennen müssen, und wenn man einerseits zugeben mag, daß der Kopf weniger erhaben und im Ausdruck weniger umfassend ist, als manche anderen Zeusköpfe, als namentlich, seiner Intention nach, der von Otricoli, so wird man ihn an stiller Würde und gehaltenem, mildem Ernst den besten Zeusköpfen an die Seite stellen dürfen. Die Modellirung in den feineren Formen der Stirn mit einer leichten Senkung über den Augen und erneuter Erhebung gegen die Schläfen hin, wodurch die erhobene Mitte discret hervorgehoben wird, nicht minder die Modellirung der Wangen ist überaus schön und die vortreffliche Ausbildung des bei manchen römischen Köpfen so verkümmerten und vernachlässigten Schädels weist dem Werke eine griechische Entstehung zu. Durchaus für die Benennung als Zeus spricht das was von dem Körper, vorausgesetzt, daß er antik ist (s. Anmerkung 84) und von der Gewandung erhalten ist. Das Nackte ist, ohne irgend athletisch ausgewirkt zu sein, von edler Kraft und Fülle, die Brust hoch und breit und mäßig fleischig, während die Rippenpartie auf eine feinere Gestaltung des Leibes hinweist. Die Bekleidung besteht in dem weiten Himation, welches über dem Rücken und mit einer reichlicheren Masse, als welche man bei Zeusstatuen gewöhnlich findet, über der linken Schulter in schönen Falten liegt. Daß durch diese Gewandung der Gedanke an Poseidon noch ferner gelegt wird leuchtet ein, könnte sie auf Asklepios allerdings hinweisen, so ist sie doch in schönen Zeusdarstellungen ebenfalls nachweisbar, so um von dem des Phidias zu schweigen, von sitzenden bei dem lyoner (Clarac M. d. sc. pl. 397 No. 665), bei stehenden z. B. bei dem von Tyndaris (Annali dell' Inst. 1839 tav. d'agg. A) oder dem entsprechenden pariser (Clarac a. a. O. pl. 311 No. 683).

Etwas anders steht die Sache mit

No. 12 einem nicht ganz lebensgroßen Kopfe der kaiserl. russischen Sammlung

früher in Zarskoe-Selo[a]), jetzt in der Ermitage[b]), welcher hier ebenfalls auf Grund einer Photographie besprochen wird[c]). Wenn Köhler a. a. O. in einer freilich seinen Anfängen angehörenden Schrift, diesen Kopf als eine vortreffliche Arbeit in Formen und Ausdruck überaus hoch preist, so hat er damit freilich dem Monumente eben so zu viel gethan, wie er irrte, indem er diesen Kopf als eine Nachbildung des Zeus des Phidias betrachtet. Derselbe hat etwas von gedrungener Kraft in sich und dürfte leicht von Manchem auf den ersten Blick für einen Poseidon gehalten werden, ja es gehört ein längeres Studium von Formen und Ausdruck dazu, als bei dem Lansdowne'schen Kopfe, um diesen mit Überzeugung als Zeus anzusprechen. Dennoch wird er ein solcher, nicht ein Poseidon sein, und namentlich ist es wiederum das sinnend gesenkte, wenn auch bestimmter als bei dem Lansdowne'schen Kopfe blickende Auge, welches der Benennung des Zeus gegen diejenige als Poseidon zum Siege verhilft, während der ziemlich stark geöffnete, in seinen Winkeln etwas herabgezogene, Nichts weniger als gnadenvoll lächelnde Mund hauptsächlich derjenige Theil dieses Antlitzes sein dürfte, welcher an poseidonischen Charakter mahnt. Die Stirn ist breit und schön gewölbt, strebt weniger empor als diejenige der Maske von Otricoli, findet dagegen an anderen unbezweifelbaren Zeusköpfen ihre vollkommene Parallele; auch fehlt weder die Vorbildung ihrer untern Partie noch eine discret ausgeführte Sonderung des obern Theiles von dem untern. Die mäßig großen, entschieden abwärts blickenden Augen liegen tief unter dem scharf gegliederten Superciliarbogen, der Ansatz des Nasenrückens ist, in organischem Zusammenhange mit der Stirnbildung, ebenfalls sehr bestimmt geschnitten, kräftig und dennoch nicht plump. Die Wangen, weniger fein modellirt als bei dem Lansdowne'schen Kopfe, lassen den Backenknochen sehr bestimmt hervortreten, worin ein Element des Charakters von Kräftigkeit liegt, welcher diesem Kopfe eigen ist. Von dem Munde, in welchem dieser Charakter besonders erscheint, ist gesprochen worden. Die Haare bäumen sich nicht eben hoch empor, was aber mit der Gestaltung der Stirn in durchaus natürlichem Zusammenhange steht und harmonisch wirkt; sie scheiteln in der Mitte etwas aus einander, sind, ohne jeglichen Schmuck durch Kranz oder Taenie, ungefähr so kraus gehalten, wie die Haare des Zeus zu sein pflegen und würden bei ziemlich beträchtlicher Masse einen lockigern Eindruck machen, wenn die Enden nicht vielfach gebrochen wären. Der Bart, welcher einen nicht unbeträchtlichen Theil unter der Lippe und vom Kinn frei läßt, auch nicht zu den dichtesten und dicksten gehört, welche bei Zeus vorkommen, steht mit den Haaren in Übereinstimmung. Der Kopf ist etwas geneigt und ist dies auch jedenfalls originalerweise gewesen, da die Richtung der Augen darauf hinweist; er hat bestimmt von unten gesehn werden sollen. Auch bei ihm ist der Schädel sehr schön organisirt, und wenn man auch den sehr hohen Lobsprüchen, welche Köhler seiner Zeit diesem Kopfe gespendet hat, Einiges abziehn muß und besonders nicht wird unterschreiben können, daß »Güte und Majestät hier in himmlischer Ruhe den Vater der Götter bilden«, so bleibt derselbe doch ein

a) Siehe Köhlers Gesammelte Schriften Bd. VI. S. 6.

b) Guédéonoff Sculpt. ant. de l'Ermitage impérial No. 167.

c) Ergänzt ist die Nase fast ganz, doch ist der obere Ansatz echt; neu die Büstenform mit fast dem ganzen Halse; verstoßen und zum Theil abgebrochen sind die Locken der Haare.

bedeutendes Werk und ein interessantes Beispiel einer Modification des üblichsten Zeusideals, zu welchem die Albanische Maske No. 5 hinüberleitet.

Weniger zahlreich, als diejenigen der ersten sind die Denkmäler der zweiten Classe, welche, wie oben (S. 74) bemerkt, besonders den Gott veranschaulichen, welcher Blitz und Donner führt. Der erste Platz in dieser Reihe gebührt ohne Zweifel:

No. 13, der angeblich in Pompeji gefundenen[a]) Kolossalbüste im sogenannten »Zimmer des Tiberius« im Museum von Neapel[b]), und zwar nicht allein ihrer Vortrefflichkeit wegen, die noch nirgend völlig nach Gebühr gewürdigt worden ist, sondern auch deswegen, weil sie in nicht wenigen Einzelheiten der Formen mit der Maske von Otricoli große Ähnlichkeit, und dennoch einen völlig verschiedenen Charakter hat. Denn dieser Kopf ist, um es mit einem Worte zu sagen, ganz und gar der »donnerfrohe Kronion« der homerischen Poesie. Derselbe ist etwas erhoben, während der des Zeus von Otricoli, in der heutigen Ergänzung vielleicht etwas zu stark, vorgeneigt ist; jener blickt leise aufwärts, während er zugleich etwas nach links gewendet ist und eben dahin sind die gemalt gewesenen und deswegen von dem Augapfel jetzt etwas verschieden gefärbten Augensterne gerichtet, dieser, der otricolaner Zeus, schaut grade vor sich herab, wie vom Olymp oder Ida auf die Erde. Das Mähnenhaar des neapolitaner Zeus, in dem hinter dem vordern Lockenkranz ein schmales Band liegt, wird über der Stirn und rund um dieselbe von einem Kranze kürzerer Locken emporgesträubt und fällt dann, weniger kraus, sehr lang auf die Schultern herab. Die Stirn, sehr verwandt mit derjenigen des petersburger Kopfes No. 12, zeigt die zwei über einander liegenden Partien der otricolanischen Maske, ist aber im Ganzen kürzer und dabei gewölbter, besonders im obern Theile, der namentlich in der Mitte weniger emporstrebt, eine Gestaltung, mit welcher der kürzere Lockenkranz eben so organisch zusammenhangt, wie der länger wallende der Maske von Otricoli mit dem steilern und besonders nach der Mitte zusammengefaßten Emporstreben ihrer Stirn. Die Augen liegen auch bei dem neapeler Kopfe tief unter dem vorspringenden Stirnbein und dem mit hoher Energie geschnittenen Superciliarbogen; auch sie sind nicht eben groß geöffnet oder stark gewölbt, wohl aber lebhaft blickend, was durch die Angabe des Augensternes verstärkt wird. Die Nase, kürzer, als die der otricolaner Maske, setzt zwischen den Brauen sehr mächtig an, und die Nüstern sind etwas gebläht, als wenn der Gott erregter athmete. Die Wangen sind weich, fein und etwas faltig modellirt, der Mund ist so entschieden geöffnet, daß die oberen Zähne sichtbar werden, der Bart, der einen Theil der Unterlippe blos läßt, was sich in einigen anderen Köpfen, wie in dem petersburger No. 12, dem parmenser unten No. 16 u. a. wiederholt, in einzelnen Lockenpartien

a) Vergl. Fiorelli, Antiquitatum Pompeianarum historia Vol. I. III. p. 190, 21. Januar 1817., aber s. mein »Pompeji«. 2. Aufl. I. S. 342 Anmerkung 18.

b) Vergl. Gerhard u. Panofka, Neapels antike Bildwerke S. 115. No. 401, Finati, Il regal Museo Borbonico descritto p. 316 No. 468, jetzt mit No. 562 bezeichnet; abgebildet, aber unerkennbar schlecht, im Museo Borbonico Vol. V. tav. 9 und kaum besser in E. Brauns Vorschule der Kunstmythologie Taf. 9. Nach Gerhard u. Panofka a. a. O. wäre der Marmor lunensisch, nach Finati ist er »grechetto«, d. h. feinkörniger parischer, und dies wird das Richtige sein. Ergänzt ist Nichts, als ein Theil der Brustform.

dem der otricolanischen Maske fast genau entsprechend, ist sehr kraus und nach vorn sehr mächtig und dick ausladend, so daß, während er in der Vorderansicht den Eindruck großer Kräftigkeit macht, er in der Ansicht des Halbprofils und des Profils etwas zu reichlich und voll erscheint, was sich einzeln an Poseidonköpfen, wie z. B. demjenigen von Ostia wiederholt.

Der ganze Kopf, von einem mächtigen und schön modellirten Halse stolz getragen, ist der Inbegriff hoher männlicher Kraft, der Ausdruck in besonderem Grade energisch, aber weder zürnend noch auch freundlich, eher freudig und doch auch wieder kühn, selbst mit einem Anfluge von Trotz; nur in der Halbprofilansicht wird der Ausdruck ernster, ja in dieser könnte man ihn für zürnend halten, während die eigentliche Profillinie des Gesichts durch große Steilheit ausgezeichnet ist. Während aber das Profil der otricolaner Maske ihrer Vorderansicht überlegen ist, gilt hier das Umgekehrte, das Profil steht hinter der Vorderansicht bedeutend zurück; ja auf diese Vorderansicht und zwar auf sie allein ist der Kopf in dem Grade berechnet, daß der von vorn vermöge des Lockenkranzes nicht sichtbare Schädel im Gegensatze zu denen der Lansdowne'schen und der petersburger Büste, in erschreckender Weise verkümmert ist, was die Profilansicht sehr wesentlich beeinträchtigt.

An einen eben in Thätigkeit befindlichen Gigantenkämpfer oder Gigantenbesieger Zeus ist trotz dem bewegten und kühnen Ausdruck wohl nicht nöthig zu denken, aber man sieht es diesem Gotte an, er wisse, daß er seine Blitzeswaffe zur Hand hat, und daß er mit dem Bewußtsein vollkommenen Erfolges jeden Augenblick bereit ist, dieselbe zu gebrauchen. Es ist, so wie unsere Acten liegen, allerdings nicht möglich, zu entscheiden, ob diese in ihrer Vorderansicht herrliche Büste zu dem »Juppiter Tonans« des Leochares (oben S. 54 ff.) in einem verwandtschaftlichen Verhältniß stehe und in einem wie nahen oder entfernten etwa, aber schwerlich wird sich läugnen lassen, daß eine solche Verwandtschaft nach inneren Gründen möglich sei, wobei man nur nicht vergessen darf, daß es sich um eine Arbeit von römischem Meißel handelt. Der Typus, die in den Formen ausgedrückte Idee dagegen ist eines bedeutenden griechischen Meisters würdig.

Den Ehrenplatz nächst dieser Büste verdient

No. 14 der Kopf des zur Herme umgestalteten, ehemals Mediceischen Zeustorso im Louvre[a]). Der Kopf dieses in mannigfachem Betracht ausgezeichneten Torso kommt an Erregtheit des Ausdrucks der neapolitanischen Büste fast gleich[85]), so daß der Gedanke O. Müllers, sie stelle Zeus als Sieger der Titanen oder Giganten dar, viel Ansprechendes hat. Feinsinnig ist diese auch von Fröhner aufgenommene Ansicht von Wieseler in der zweiten Bearbeitung der Denkmäler der alten Kunst dahin weiter entwickelt worden, daß er annimmt, die ursprüngliche Kolossalstatue habe mit erhobenem (den Blitz schwingendem) rechtem und gesenktem (die Zügel oder den Bügel des Wagensitzes fassendem) linkem Arm auf einem Wagen mit eilig sprengendem Gespann gestanden, ähnlich wie Zeus mehrfach auf Münzen und in Gemmen vorkommt. Ohne Zweifel erklärt sich hiedurch am besten die ganz

a) In Claracs Catalogue No. 703, Fröhner, Notice de la sculpt. ant. au Louvre p. 63. No. 31, abgeb. in Bouillon, Mus. des ant. I. pl. 1., Clarac, Mus. des sculpt. III. pl. 312. No. 682 (vgl. p. 40), Denkm. d. a. Kunst II. No. 4. Andere Abbildungen sind bei Fröhner notirt; genügend ist keine, am unwahrsten die bei Bouillon und in den Denkm. d. a. Kunst.

eigenthümliche Behandlung des viel kürzer als bei anderen Zeusköpfen gehaltenen, über der weniger hoch gewölbten Stirn auseinander scheitelnden und in lebhaftem Schwunge zurückgeworfenen Haares, welches fast das ganze Ohr unter sich heraustreten läßt. Eben so eigenthümlich ist die ziemlich bedeutende, übrigens in der Büste von Pompeji fast eben so wiederkehrende Wendung des Kopfes nach der Seite, hier der rechten, der gleichsam schwärmerische Blick, der an denjenigen der capitolinischen Alexanderbüste [a]) unwillkürlich erinnert. Allein auch dieses ist für einen die Giganten sieghaft niederblitzenden Zeus, der von dem Gefühle der eigenen Macht und Herrlichkeit gleichsam über sich selbst erhoben wird, sehr passend. Für sicher freilich kann Wieselers Vermuthung, so viel Lebensvolles und frisch Empfundenes sie haben mag, besonders deswegen nicht gelten, weil bei der von ihm angenommenen Stellung nothwendig die linke Schulter vorwärts und der rechte Arm zurückbewegt sein, folglich der Kopf auf dem Torso nach der linken Seite, nicht aber, wie er ist, rechts gewendet erscheinen müßte, wie das ein Blick auf jeden beliebigen blitzwerfenden Zeus und auf jeden, ganz analog bewegten, menschlichen Lanzenschwinger beweist. Es wird aber auch die Vorstellung eines Juppiter Tonans oder Fulgurator als Cultusbild zur Erklärung des Monumentes ausreichen.

Als drittes in dieser Reihe wird ein Werk gerechnet werden dürfen, das allerdings von Anderen ganz anders, nämlich als die Darstellung eines milden Zeus betrachtet worden ist,

No. 15 das kolossale Statuenfragment aus Cumae im Museum von Neapel [b]). Diese bis unter den Nabel erhaltene Halbfigur eines sitzend zu denkenden Zeus ist die größte auf uns gekommene Darstellung des Gottes, befindet sich aber durch eine Reihe widriger Schicksale in einem so traurigen Zustande der Zerstörung, daß sich über ihren ursprünglichen künstlerischen Werth schwer urteilen läßt, am schwersten bei ihrer jetzigen Aufstellung in einem ungenügend erleuchteten und zu engen Raume. Dennoch besteht die Ansicht, daß sie, wie das größte, so auch das schönste der uns erhaltenen Denkmäler des Zeus sei, schwerlich zu Rechte, und es scheint unzweifelhaft, daß der Kopf wenigstens von der otricolaner Maske und der pompejaner, sowie der demnächst zu besprechenden florentiner Büste, wenn nicht noch von mehren anderen Monumenten an Großartigkeit der Auffassung übertroffen wird. Den Namen eines Juppiter Stator führt das Fragment [c]), wie schon Gerhard bemerkt hat, ohne irgend einen genügenden Grund, ob ihm derjenige eines Juppiter Custos, den derselbe vorschlägt mit größerem Rechte zukomme ist um so schwerer zu entscheiden, je weniger bestimmt ausgeprägt und je mannigfaltiger wechselnd in Münzen, den einzigen monumentalen Hilfsmitteln unserer Kritik, die Darstellungen des mit den verschiedenen Beinamen belegten Juppiter sind; aber durchaus nicht beistimmen kann man Gerhard, wenn er meint, aus den unzerstörten Hauptzügen des mächtigen Kopfes leuchte ein milder Zeus hervor. Vielmehr hat das Antlitz etwas sehr Erregtes und fast den Ausdruck des Erstaunens und es hat mir bei oft wiederholter, durch eine

a) Denkm. d. a. Kunst I. No. 159.

b) Gerhard und Panofka, Neap. ant. Bildw. S. 95 No. 318, Finati Il reg. Mus. Borbon. p. 297. No. 388, jetzt mit No. 434 bezeichnet; abgeb. aber ohne jede treue Charakteristik im Mus. Borb. Vol. III. Frontispizio und bei Clarac, Mus. d. sculpt. 396 F. 692 D. Der Marmor ist griechisch.

c) Bei Finati a. a. O.

Photographie aufgefrischter Betrachtung stets die Vorstellung eines innerlich bewegten und zu lebhaftem Handeln bereiten Zeus erweckt. Die Anlage des Kopfes ist allerdings großartig und die vortreffliche Behandlung des sehr reichlichen Haares, welches sich gleichwohl nicht zu der übertriebenen Fülle dessen der weiterhin zu besprechenden Veropsischen Statue im Vatican und einiger anderen Köpfe aufbaut, sondern in seiner Hauptmasse in ziemlich krauswelligen Locken an den Seiten bis fast auf die Schultern herabfällt, wirkt neben der Kolossalität imposant; aber in der Ausführung des Antlitzes fehlt die Ruhe und Einfachheit, welche besonders von kolossalen Formen gefordert ist. Den Eindruck beeinträchtigend wirkt auch die Angabe von Iris und Pupille im Auge und die zum Theil vielleicht von moderner Retouche herrührende, die Massen stark zertheilende und wie unordentliche, mit derjenigen des Haares nicht übereinstimmende Behandlung des Bartes. Der Mund ist zu stark geöffnet, die Stirn lange nicht so erhaben wie die der otricolanischen Maske, die Nase, was in den Katalogen nicht angegeben ist, ergänzt. Vor allen Dingen auffallend und den ganz eigenthümlichen Charakter des Kopfes neben dem geöffneten Munde bestimmend ist das Emporziehn der Brauen und eine so weite Öffnung der Augen, daß man dieselben aufgerissen nennen möchte. So wie das Fragment jetzt steht ist dieser starrende Blick wie das ganze Gesicht entschieden nach oben gerichtet; es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß dies ein Fehler der Aufstellung ist; der Körper müßte entschieden grader gestellt werden und es ist möglich, daß, wenn dies geschehn wäre, der kolossale Kopf, den man jetzt in einer unschönen Unteransicht vor sich hat, bedeutend anders und besser wirken würde; allein einen wesentlich andern Charakter würde er auch in einer günstigern Ansicht kaum bekommen, da namentlich die weitoffen starrenden Augen und die emporgezogenen Brauen in allen Fällen dieselben bleiben würden. Der bis auf ein über die linke Schulter hangendes Gewandstück nackte Körper, um den es sich hier jedoch nicht handelt, ist großartig gedacht und gut ausgeführt.

Ein viertes dieser Reihe angehöriges, wenn auch im Vergleiche besonders mit dem neapeler Kopfe No. 13 und dem im Louvre No. 14 untergeordnetes, außerdem durch schlechte Ergänzung und schonungslose Überarbeitung von moderner Hand entstelltes Werk ist

No. 15 ein Kolossalkopf im ersten Zimmer des Museo reale di antichità in Parma[a]), über dessen Herkunft die Angaben nicht durchaus übereinstimmen, über dessen widrige Schicksale aber Winckelmann Auskunft giebt[86]). Die nicht eben Vielen, welche bisher von diesem Kopfe geredet haben benennen ihn Zeus und wir werden um so mehr Ursach haben, bei dieser Bezeichnung wenigstens vor der Hand stehn zu bleiben, als es diejenige ist, welche auch Winckelmann gebraucht, welcher den jetzt zerstörten Körper kannte. Indessen darf nicht verschwiegen werden, daß wenn bei irgend einer Zeus genannten Büste der Gedanke an Poseidon nahe liegt, dies bei dem Kopfe in Parma der Fall ist. Denn sein Grundcharakter ist der trotziger Kraft ohne jene Erhabenheit, welche am meisten den Zeus von Poseidon unterscheidet. Der Gott erscheint hier jünger, als nicht allein in der Maske von Otricoli, sondern als in mehren anderen Exemplaren, was aber mit seinem that-

a) Vom Scheitel bis zum Halsabschnitt 68 Centim.; der Marmor, sehr fleckig, ist italischer. Es existirt eine einzige Abbildung dieses Monumentes in dem seltenen Buche: Fiore della Ducale Galleria Parmense, intagliato nella scuola di P. Toschi e A. Isac. Parma, tipi

bereiten Charakter durchaus in Übereinstimmung steht; die Stirn ist niedriger als nicht nur bei der otricolaner Maske, sondern als bei dem neapolitaner Kopfe Nr. 13 und dem im Louvre No. 14, dennoch ist sie, was sich besonders im Profile markirt durch einen ziemlich scharfen Absatz in die beiden typischen Theile, den obern, aufstrebenden und den untern vorgebildeten geschieden. Das Haar, beträchtlich krauser gehalten als bei vielen Zeusköpfen, strebt über der Stirn allerdings aufwärts, aber unordentlicher, als wir es sonst zu sehn gewohnt sind; auffallend ist in dieser Beziehung besonders eine Locke auf der linken Seite, welche sich wie eigensinnig auf die Stirn herabkrümmt. Die Locken fallen seitlich und zumal hinten in reichen Massen herab und werden hinter der vordern krausen Partie von einer Taenie umfaßt, welche breiter ist, als man sie bei Zeus gewöhnlich findet und, das dürfte bemerkenswerth sein, an diejenige des Poseidonkopfes in den bekannten bruttischen Geldmünzen[a]) erinnert. Der Bart ist in Übereinstimmung mit dem Haar sehr reichlich und kraus, läßt aber, wie bei dem neapeler Kopfe No. 13 einen Theil unter der Unterlippe unbedeckt. Im Profil springt er stark und nicht eben gefällig vor. Die Bildung des Superciliarbogens, die Lage der Augen unter demselben und den Ansatz des Nasenrückens kann man im Wesentlichen normal nennen; das mäßig große Auge schaut mit bestimmt fixirendem Blick, aber ohne Anstrengung in nicht zu große Ferne, hat aber Nichts von dem Feuer und der Erregung, welche sich in dem Blicke des neapolitaner Kopfes No. 13 und dessen im Louvre No. 14 ausspricht. Die harte Bildung der Lider mag zum Theil auf der modernen Retouche beruhen, nicht minder die überaus trockne und harte Bildung der Lippen des ungewöhnlicherweise ganz geschlossenen Mundes. Wie viel von der Gestaltung der Wangen, in denen der Backenknochen bestimmt markirt ist, dem antiken Meister oder dem modernen Überarbeiter zuzuschreiben ist, muß dahinstehn. Der Hals erscheint auffallend kurz, seine Seitenlinie rechts läßt auf eine ziemlich stark erhoben gewesene Schulter, auf welcher der Rest eines Gewandstückes liegt, schließen. Der Kopf in seiner Gesammtheit ist in der Vorderansicht unbedingt schöner zu nennen, als im Profil, doch ist dessen ungünstiger Eindruck zum allergrößten Theile der abscheulichen modernen Nase und der harten Bildung der Lippen, zum Theil allerdings auch dem ungefällig vorspringenden Kinnbarte zuzuschreiben; Stirn, Augen, Wangen und Haare sind auch in der Profilansicht nicht ohne Verdienst.

Weitere irgend bemerkenswerthe Köpfe, welche dieser Classe zuzurechnen wären, sind nicht bekannt[87]).

An die Spitze der dritten Classe, derjenigen Monumente, welche den »Vater der Götter und Menschen« mehr als den Götterkönig und den Herrn von Blitz und Donner hervorheben, verdient zu stehn:

No. 17 eine kolossale Zeusbüste im Niobesaale des florentiner Museums[b]). Diese

---

Bodoniani 1826 p. 24. Die Besprechung im Texte gründet sich auf Autopsie des Originals und auf eine vorliegende Photographie. Neuerdings ist der Kopf erwähnt in Burckhardts Cicerone 1. Aufl. S. 420 als »ein tüchtiger römischer [Zeus]kopf« und von Conze in der Archaeol. Zeitung von 1867. Anz. S. 80*.

a) Müller-Wieseler, Denkm. d. a. Kunst II. No. 68 b.

b) Unedirt; erwähnt von Meyer zu Winckelmanns Gesch. d. Kunst V. 1. 30 und in Burckhardts Cicerone 1. Aufl. S. 420. Hier nach dem Original und einer vorliegenden Photographie behandelt.

Büste, obgleich von italischem Marmor und von römischer Arbeit, welche sich besonders in der nicht recht verstandenen Behandlung des Haares zu erkennen giebt, stellt das was sie, wenn ich sie recht verstanden habe, geben will, in sehr schöner und feiner Weise dar, obwohl sie an Erhabenheit und vielleicht auch an idealem Gehalt hinter der Maske von Otricoli zurückstehn mag. Der Kopf, im Halse gebrochen und auf eine moderne, mit dem Chiton bekleidete Brustform aufgesetzt, ist originalerweise etwas mehr nach vorn geneigt als es der von Otricoli wahrscheinlich ursprünglich gewesen sein wird; das sehr dichte und reichliche Haar bildet um das ganze Gesicht einen besonders über der Stirn mächtigen Kranz, ohne gleichwohl die aufstrebende Tendenz und das mähnenartige Wallen der Locken der otricolanischen Maske oder den großen Zug und den reichen Fluß der Locken des neapolitaner Kopfes No. 13, zu haben. Hinter dem vordern Wulste wird auch hier, wie nicht selten, das Haar, welches bis zur Seite des Halses und in sehr reicher Masse auf den Nacken hinabfällt, von einer Taenie zusammengehalten. Die Stirn zeigt die beiden typischen Horizontalabtheilungen und ist besonders in der untern Partie merklich mehr nach der Mitte, aber dennoch über die ganze Breite stark vorgebildet; der obern Partie dagegen fehlt das Aufstrebende und der ganzen Stirn der verticale Aufbau nach der Mitte, welcher die Maske von Otricoli so besonders auszeichnet, dessen Fehlen hier aber wiederum vollkommen organisch mit der abweichenden Behandlung des Haares zusammenhangt. Die Augen liegen auch hier ziemlich tief, besonders aber hebt das Nasenbein aus der vorladenden Mittelstirn mächtig an, während die Ausladung des Stirnbeins in der Wölbung der Brauen und nach dem Jochbein hin bedeutend flacher verläuft. Die Nase selbst ist fast ganz modern. Die Augen sind halbgroß, nicht weit geöffnet, und haben etwas träumerisch Mildes, ja sie scheinen eine etwas divergirende Blickrichtung zu haben, welche den Eindruck eines überaus ruhigen und in keiner Weise angestrengten Fernblickes hervorbringt. Der Mund ist sanft geöffnet und weit feiner modellirt, als bei der Maske von Otricoli; die Wangen sind nicht eben füllig und etwas kurz von den Augen bis zum Ansatze des Bartes, der mäßig dick ist, weder stark vorspringt noch eben sehr lang herabfällt, und welcher, auffallend genug, das ganze, sehr volle und runde Kinn blos läßt. Der gesammte Ausdruck des Kopfes hat etwas Versunkenes und dabei Freundliches und bringt einen milden, die Bitten der Sterblichen erhörenden Gott sehr schön zur Anschauung[88]); von mehren gleicher Intention folgenden Zeusköpfen, welche als solche allgemein anerkannt worden sind, ist diese Büste jedenfalls das vollendetste Muster, und wenn sie auch an Höhe der Auffassung hinter der Maske von Otricoli, an Energie der Darstellung hinter der Büste von Neapel zurückstehn mag, so bildet sie doch mit diesen beiden Monumenten eine schöne Trias vorzüglicher Darstellungen des höchsten Gottes nach den drei Richtungen, nach welchen wir unsere Classen aufgestellt haben.

In die hier in Rede stehende dritte, den Zeus mit besonders mildem Ausdruck darstellende Classe aber gehört ferner:

No. 18 ein überlebensgroßer Zeuskopf von einer Statue im großen Saale des Palastes Colonna in Rom, mit No. 12 bezeichnet, unedirt; verstoßen und mit weniger langlockigem Haare als gewöhnlich versehen zeigt dieser mäßig gute Kopf den Typus des Zeus mit sehr mildem Ausdruck. — Kleiner, aber weit vorzüglicher ist:

No. 19 der Zeuskopf von einer Statue und einer solchen, ihm fremden und

zusammengeflickten aufgesetzt in Dresden[a]). Auch dies ist ein sogenannter »Meilichios«, von mildem und dennoch ernstem Ausdruck und innerhalb der Grenzen des reifen Mannesalters von jener eigenen und feinen Jugendlichkeit, welche einer der Träger des sanften Charakters ist.

Von Köpfen ganz erhaltener Statuen, welche dieser Classe angehören, sind etwa anzuführen:

No. 20 der Kopf des s. g. Verospischen Zeus in der stanza seconda dei busti im Vatican No. 325[b]). Der Ausdruck dieses Kopfes, dessen Nase modern, ist milde bis zur Süßlichkeit und ohne Erhabenheit, die Augen sind auffallend klein und das ganze Gesicht viel zu wenig großartig gestaltet, um die steif aufstrebende, sehr frisirte und arrangirte Haarmasse, mit welcher es umgeben und in der einiges nicht Wesentliche ergänzt ist, ertragen zu können. — Ungleich besser ist:

No. 21 der Kopf einer Zeusstatue im Spiegelsaale der Villa Albani bei Rom[c]), welcher möglicherweise zu dieser Statue, zu der er im Übrigen wohl paßt, aber für die er etwas zu klein scheint, nicht gehört[d]). Er hat einen sanften, klaren Ausdruck, sein Auge schaut ohne Anstrengung in die Ferne, das Haar ist mäßig stark und wallt minder als bei der Maske von Otricoli und anderen Köpfen der ersten Classe, paßt aber vollkommen zu dem sanften Typus des Gesichts, besser, als die großen Massen, welche das Gesicht des Verospischen Zeus zu erdrücken drohen. In der Vorderansicht mehr als Mittelgut verliert dieser Kopf sehr in der Profilansicht. — Hieher gehört endlich:

No. 22 der Kopf einer unterlebensgroßen sitzenden Zeusstatue im Garten des Palastes Rospigliosi in Rom[e]), auf welche in ihrer Ganzheit zurückzukommen sein wird; der ohne Auszeichnung typisch gestaltete Kopf ist entschieden mild und freundlich, wird aber wiederum, wie das in noch höherem Grade bei dem Zeus Verospi der Fall ist, durch zu reichliche Haarmasse beeinträchtigt. — Andere noch weniger bedeutende Köpfe werden hier absichtlich übergangen.

Wohl aber muß hier genauer von einer Büste gehandelt werden, welche ihrem Kunstwerthe nach die Stelle an der Spitze verdient hätte, welche aber erst hier eingereiht werden kann, weil sie, jetzt allgemein für einen Asklepioskopf gehalten, für Zeus erst wiedergewonnen werden soll, nämlich

No. 23 der 1828 auf Melos gefundene, in die Blacas'sche Sammlung übergegangene und aus dieser jetzt in das britische Museum (Zimmer der Maussolleums-

---

a) In Hases Verzeichniß 142, in dem Hettner'schen (die Bildwerke der k. Antikensammlung in D.) No. 106, abgeb. bei le Plat Taf. 85, im Becker'schen Augusteum Taf. 39. 1. Vgl. noch Böttiger, Kunstmyth. II. S. 188.

b) Beschreibung Roms II. 2. S. 193, No. 106, abgeb. im Mus. Pio-Clem. I. tav. 1, bei Clarac, Mus. d. sculpt. pl. 397, No. 666, Denkm. d. a. Kunst II. No. 7., Pistolesi Il Vaticano descritto ect. V. 52, Braun, Vorschule d. Kunstmythol. Taf. 10.

c) Beschreibung Roms III. 2. S. 530 f., Indicazione antiquaria 613, abgeb. b. Clarac, M. d. sculpt. pl. 401, No. 678 A. Text Vol. III. p. 34.

d) Als aufgesetzt wird er auch in der Beschreibung Roms a. a. O. bezeichnet, als nicht zu der Statue gehörend auch von Clarac a. a. O.

e) In der kleinern Abtheilung, dem giardinetto del Casino rechts gegenüber; Nachrichten aus Rom zufolge ist die Statue jetzt hier entfernt.

sculpturen) gelangte Kolossalkopf[a]). Dieser zu einer Statue gehörende, aber allein, ohne auch nur eine Spur der Körpertheile in einer Grotte auf Melos gefundene Kopf verdankt seine Bezeichnung als Asklepios zunächst dem Umstande, daß mit ihm zusammen einige Weihinschriften an Asklepios und Hygieia, einige Votivglieder und mehre Hygieiastatuetten gefunden worden sind. Es ist möglich, sogar wahrscheinlich, daß diese Inschriften und unser Kopf äußerlich zusammengehören, d. h. daß der Asklepiospriester Claudius Gallinus, von welchem die Hauptinschrift auf einer Art von Basis herrührt[b]), den Kopf als Asklepioskopf aufgestellt hat; eine ganz andere Frage aber ist die, ob die Inschriften und der Kopf innerlich zusammengehören und ob die Inschriften für die Benennung des Kopfes maßgebend sind, und dies wird zu verneinen sein. Die Inschriften stammen frühestens etwa aus dem Ende des 1. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung und die Votivsculpturen so gut wie die Hygieiastatuetten gehören derselben Periode an; der Kopf aber ist eine griechische Arbeit aus der allerbesten Zeit und ganz gewiß nicht jünger als das dritte Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung[c]). Zwischen beiderlei Gegenständen liegen also mindestens vier Jahrhunderte! Daß sie zusammen gefunden sind läßt sich durchaus nicht anders erklären, als durch eine Vermuthung ähnlich derjenigen, welche schon Letronne (a. a. O.) ausgesprochen hat, daß nämlich der Priester Claudius Gallinus seine Asklepioscapelle oder -grotte mit einem irgendwoher erworbenen, kostbaren ältern Statuenkopfe geschmückt hat, den Kopf so wie er ihn erwarb, von der Statue abgebrochen, ja wahrscheinlich schon so fragmentirt wie wir ihn besitzen[d]), aufstellend, während der Körper der Statue verloren gegangen ist. Ist diese Vermuthung begründet, hat also der wackere römisch-griechische Asklepiospriester des ersten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung eine Art von Spolienbau für seinen Gott errichtet, so ist nicht eben wahrscheinlich, daß er in Betreff des Kopfes, welchen er nicht einmal zur Büste restauriren zu lassen sich die Mühe gab oder die Kosten aufwandte, besonders subtile kunstmythologische Forschungen angestellt haben wird, besorgt darum, daß der Kopf ein ursprünglicher, echter und gerechter Asklepios sei. Bedenken dieser Art gab's bekanntlich in der in Rede stehenden Zeit nicht, wir kennen aus dem spätern Alterthume ganz andere Beispiele der mehr bequemen als löblichen Sitte des μεταγράφειν (μετεπιγράφειν) und μεταῤῥυθμίζειν[e]) als das vorliegende ist, daß dem Asklepios ein ursprünglicher Kopf des Zeus ge-

a) Vergl. Letronne, Ann. dell' Inst. von 1829 p. 341 sq., Corp. Inscr. Graec. zu No. 2428 sq., Panofka, Asklepios und die Asklepiaden, Abhandlungen der Berl. Akad. Phil.-hist. Cl. 1847. S. 293, Birch, Newton, Vaux: Statement of progresses made in the arrangement of the collection ... of the brit. Mus. in the year 1866 p. 42. Abgebildet in der Expédition scientifique de la Morée Vol. III. pl. 29 in einem sehr eleganten, aber innerlich ganz unwahren, den Charakter verfälschenden Stiche, welcher verkleinert wiederholt ist in Müller-Wieselers Denkm. d. a. Kunst II. No. 763. In Abgüssen in London käuflich und in einigen Gypsmuseen (Berlin, Leipzig) bereits vorhanden.

b) S. Déscript. de la Morée a. a. O. Letronne a. a. O., Corp. Inscr. Graec. No. 2428; die Inschrift lautet: ΑΣΚΛΗΠΙΩ (sic) ΚΑΙ || ΥΓΕΙΑ (sic) Ο ΙΕΡΕΥΣ || ΚΛΑΥΔΙΟΣ ΓΑΛΛΕΙΝΟΣ.

c) »reste précieux du siècle de Phidias et de Praxitèle« sagt sogar Letronne a. a. O. p. 342.

d) Der Kopf ist schon im Alterthum aus mehren, mit eisernen Klammern zusammengehaltenen Stücken zusammengesetzt worden, ein Stück des Hinterkopfes ist nicht auf uns gekommen; vergl. Letronne a. a. O.

e) Vergl. Meyer zu Winckelmann, Gesch. d. Kunst VIII. 3. 8. und XI. 3. 33, Siebelis zu Pausan. I. 2. 4.

weiht wurde, welcher Gott ja selbst zu den Heilgöttern gehört und auch ganz ähnliche Votivgeschenke geheilter Gliedmaßen und Körpertheile in nicht geringer Zahl aufzuweisen hat wie die in der melischen Asklepiosgrotte gefundenen sind.

Wenn man nach solchen Erwägungen sich in der Beurteilung und Benennung des melischen Kopfes schwerlich noch durch die mit ihm zusammen gefundenen, auf Asklepios bezüglichen Inschriften gebunden erachten wird, folglich es mit dem Monument allein zu thun hat, so wird es sich fragen, ob in diesem in Formen und Ausdruck Elemente liegen, welche für die Beibehaltung des ihm seit seiner Auffindung gegebenen Namens sprechen. Hier muß nun vor allen Dingen ernstlich davor gewarnt werden, dem Urteil die oben erwähnte Abbildung in der Expédition de la Morée zum Grunde zu legen, wie das allerdings bisher wohl immer geschehn ist und, so lange nicht Abgüsse vorhanden waren, von Seiten der Meisten geschehn mußte. Nur zu oft hat man, durch jene Abbildung getäuscht, von einer Emporwendung des Antlitzes, von dem Aufschlag der Augen u. dgl. geredet, von Zügen, deren das Monument selbst nicht einen einzigen zeigt. Im Gegentheil, der Kopf steht völlig grade und das Antlitz widerspricht jeder Erhebung, der Blick geht vollkommen ruhig gradaus und hat nicht die entfernteste Spur von jenem fast schwärmerischen Aufschlag, den jene Abbildung ihm anlügt. Der Grundcharakter des ganzen Kopfes ist die innigste Verpaarung ruhiger Erhabenheit und göttlicher Milde, und so wie der Kopf selbst unter der Voraussetzung, er sei durch äußere Gründe als Asklepios bestimmt »durchaus zeusartig« genannt worden ist, so würde sicherlich, wenn er für sich allein gefunden wäre, kein Mensch denselben anders als mit dem Namen des höchsten Gottes belegt haben, den neben den vielen römischen Darstellungen, mögen diese in ihrer Art noch so schön sein, auch ein Mal wenigstens in einem griechischen Originalwerke der Blüthezeit zu besitzen ein nicht zu unterschätzendes Glück ist.

Wenn aber der Ausdruck und der Gesammtcharakter der Formen des melischen Kopfes auf einen Zeus, nicht auf einen Asklepios hinweist, welcher freilich so mild, aber nicht so erhaben sein kann noch in irgend einer sichern Darstellung ist, so wird eine Analyse des Einzelnen der Formen auf dasselbe Resultat führen. Namentlich ist die hier vorliegende Bildung des Haares, dieses mit echt griechischer Maßhaltung vorgetragene Emporstreben der reichen, vorn das Ohr nicht ganz bedeckenden, hinten voll in den Nacken fallenden, mäßig krausen Lockenmasse über der Stirn bei sicheren Asklepiosköpfen unerhört, bei denen die Haare entweder auf die Stirn herabhangen[a]) oder, wenn sie emporstreben, in ungleich geringerer Fülle und gescheitelt dargestellt und dann gewöhnlich noch mit der dem Asklepios eigenthümlichen gewundenen Binde geschmückt sind[b]), über deren Namen hier abzusprechen nicht der Ort ist. Unser Kopf hat gewißlich nicht dieses gewundene Tuch getragen, er war vielmehr mit einer einfachen Taenie, möglicherweise auch mit einem Kranze geschmückt, auf dessen Befestigung hinter der vordern, lockigen Haarpartie mehre Bohrlöcher hinweisen. Die Form des von leichtgewellten Haaren bedeckten Schädels ist, um das gleich hier zu sagen, von der vollendetsten Schönheit, welche namentlich in der Profilansicht zur Geltung kommt und einen starken Gegensatz gegen die verkümmerten Schädel mehrer römischen Darstellungen bildet.

---

a) So z. B. bei der sehr schönen florentiner Statue Denkm. d. a. Kunst II. No. 771.

b) So z. B. bei der vortrefflichen Büste im Louvre, Denkm. d. a. Kunst II. No. 764.

Die Stirn zeigt deutlich die für die Zeusstirn typische Bildung, aber sie thut dies mit einer Feinheit des Gefühls für das Organische der Formen, welche man in den Zeusköpfen von römischer Hand vergebens suchen wird, dagegen auf einigen der besten Münzen aus der Blüthezeit der griechischen Kunst wiederfindet und welche auch den Zeuskopf des Phidias auf der hadrianischen Münze von Elis auszeichnet. Das Auge liegt tief unter dem mächtig, aber nicht hart gebildeten Brauenbogen, mandelförmig geschnitten, voll Milde, Ernst, Gedanken. Wunderbar fein und kräftig zugleich ist die glücklicherweise unverletzte Nase, besonders wieder im Profil von unsaglicher Schönheit. Der Mund mit schöner, voller Unterlippe ist leise, wie athmend geöffnet, nicht lächelnd, sondern ernst, aber durchaus nicht streng, von dem an seinen Spitzen sich zusammenkrümmenden Schnurbart bogenförmig umgeben; der Wangen- und Kinnbart, in vollster Übereinstimmung mit den Haaren, mäßig kraus, aber eher kurz- als langlockig gehalten, springt im Profil grade genug vor, um der Physiognomie Halt und Kraft zu geben, ohne durch seine Masse schwer zu wirken, wie bei mehr als einem Zeuskopf aus römischer Hand, gegen den Hals hin hangen ein paar Locken länger herab. Was vom dem Hals erhalten ist weist auf mächtige Körperformen hin.

Eine weitere, gewöhnlich auch zu dem »Meilichios« genannten Zeustypus gerechnete Büste, nämlich die aus der Sammlung des Herzogs von St. Albans in das britische Museum gelangte [a]), ist nicht blos milde, sondern gradezu freundlich, dabei trotz ihrer Bärtigkeit ganz eigenthümlich jugendlich und im Ausdruck der Augen ganz dionysisch. Sie wird weiterhin (im XII. Capitel) unter den Cultusgestalten des Zeus ihre Stelle finden, da sie ihrem gesammten Charakter nach sich in den Rahmen des Typus nicht fügt, für den man nach einem besondern Beinamen als dem Anlaß der Bildung zu forschen sich nicht gedrungen fühlt.

Als ein Beispiel des graden Gegentheils von dem milden Ausdruck der Köpfe der dritten Classe ist hier schließlich zu nennen:

No. 24, ein im Allgemeinen typisch gehaltener Zeuskopf auf moderner Büste im Museum von Neapel, Corridor der Götterbilder, heute No. 167 [b]). Das mittelmäßige Monument ist einzig und allein wegen seiner nicht blos, wie Gerhard a. a. O. sagt, »etwas düstern Züge«, sondern wegen seines gradezu verdrüßlichen Ausdrucks bemerkenswerth, welcher uns bei diesem Kopfe eher an Hades denken lassen würde, wenn nicht dessen Formencharakter, namentlich die Haarbildung eine andere zu sein pflegte und wenn nicht andererseits mehre der demnächst zu besprechenden Zeusköpfe auf Münzen, verwandte Bildung und nicht minder finstern Ausdruck zeigten.

Endlich verbindet sich der Gegensatz eines mildern und eines finstern Ausdrucks, andeutungsweise wenigstens ohne Zweifel, in

No. 25, einem etwa lebensgroßen Doppelkopfe des Zeus im Palaste Spada alla Regola in Rom [c]). Für die Duplicität des Zeuskopfes, welche in plastischer Aus-

---

a) Synopsis of the contents of the brit. Mus. 63. ed. p. 90, abgeb. in den Specimens of ancient sculpture I. pl. 31 (danach in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 3) und in den Ancient Marbles in the brit. Mus. Vol. X. pl. 1.

b) Gerhard und Panofka, Neapels antike Bildwerke No. 109.

c) Abgeb. in E. Brauns Antiken Marmorwerken I. Dekade Taf. 3a. und 3b.

führung hier zum ersten und bisher einzigen Male vorliegt, nimmt Braun eine doppelte Bedeutung als möglich in Anspruch, einmal diejenige, welche in dem Gegensatz des Ausdrucks gegeben, einen himmlischen und gnadenreichen und einen finstern (etwa chthonischen) und zürnenden Zeus bezeichnen würde, und zweitens diejenige des allsehenden, allgegenwärtigen Gottes, welcher in dem Zeus Triopas (oben S. 7) durch die drei Augen angedeutet war. Für die erstere Bedeutung beruft sich Braun auf ähnliche Gegensätze, welche in anderen Doppelköpfen von Göttern ausgesprochen seien[a]) und auf eine Münze Getas, welche einen doppelköpfigen Zeus mit dem Blitz als Waffe in der Linken und dem umgekehrten Speer als Zeichen des Friedens in der Rechten darstelle; für die letztere Bedeutung führt er die Parallele eines doppelgesichtig dargestellten Argos Panoptes einer weiterhin (im XX. Capitel) näher zu besprechenden Vase[b]) an; doch wird der erstere Erklärungsgrund ausreichen und die Berufung auf die problematische Parallele unnöthig machen.

SECHSTES CAPITEL.

Zeusköpfe in Münzen und Gemmen.

Ἐπιδείξατέ μοι δηνάριον· τίνος ἔχει εἰκόνα καὶ ἐπιγραφήν;
Luc. Evang.

A. Münzen.

(Hierzu die Münztafel I.)

Verzeichniss der Münzen.

No. 1. Capua. Ae. (Sextans) Rvs. KAΠE (osk.), Artemis auf sprengendem Zweigespann, s. Eckhel, Doct. Num. Vet. I. p. 110, Mionnet I. 113. 124 sq., Carelli, Num. Ital. vet. tab. 49. 4.

No. 2. Teate Apuliae. Ae. Rvs. TIATI, Adler auf Blitz, s. Mionnet I. 105. (Teate Marucinorum 68 sq., Carelli a. a. O. tab. 87. 2., vgl. p. 33 über die Beilegung an das apulische Teate.

No. 3. Venusia Apuliae. Ae. (Quadrans), Rvs. VE, Adler auf Blitz, s. Mionnet Suppl. I. 270, 492., Carelli tab. 89. 5.

No. 4. Arpi Apuliae. Ae. (Quadrans), Rvs. APΠANΩN, laufender Eber, über ihm eine Lanzenspitze, s. Mionnet 130. 301 sq. Carelli tab. 91. 11.

No. 5. Tarentum. Au. Rvs. TAPANTINΩN, Adler auf Blitz. (Die Zeichnung nach einer Schwefelpaste des pariser Exemplars, vergrößert $^4/_3$), s. Mionnet I. 136. 355.

No. 6. —— Ae. Rvs. TAPANTINΩN, Nike mit einem Blitz in der Hand, s. Mionnet Suppl. I. 293, 627. Carelli tab. 119. 397.

No. 7. Lucania. Ae. Rvs. ΛOVKANOM, Adler mit ausgespannten Flügeln, s. Mionnet Suppl. I. 294, 632. Carelli tab. 124. 10.

No. 8. Velia Lucaniae. Ae. Rvs. VEΛHTΩN, Eule mit ausgespannten Flügeln von vorn, s. Mionnet Suppl. I. 328 sq., 905 sqq., Carelli tab. 143. 80. (Vergrößert $^4/_3$).

No. 9. Bruttium. Ae. Rvs. BPETTIΩN, Adler auf Blitz, s. Mionnet I. 182, 781. Carelli tab. 172. 22 sqq.

No. 10. Hipponium (Valentia) Ae. ΔIOΣ. Rvs. EIΠΩNIEΩN, Amphora zwischen einer Fackel und einem Stern, s. Mionnet I. 193, 880. Carelli tab. 187. 9.

---

a) Vergl. a. a. O. S. 4.

b) Abgeb. im Bullettino archeol. Napolitano von 1845 III. tav. 4.

No. 11. Locri Epizephyrii. Arg. (Didrachmon) Rvs. ΛΟΚΡΩΝ, Adler einen Hasen zerfleischend, s. Mionnet I. 195. 904. Carelli tab. 189. 9—11.

No. 12. —— Arg. (Didrachmon), ΛΟΚΡΩΝ, Rvs. Adler einen Hasen zerfleischend, s. Mionnet a. a. O. 906 sq. Carelli a. a. O.

No. 13. —— Arg. (Didrachmon) ZEVΣ. Rvs. ΛΟΚΡΩΝ, Eirene sitzend mit der Unterschrift ΕΙΡΗΝΗ. (Die Zeichnung nach einem Stanniolabdruck des Exemplars der Brera in Mailand), s. Mionnet a. a. O. 914. Carelli a. a. O. 13.

No. 14. —— Arg. subaerat. (Didrachmon), Rvs. ΡΩΜΑ ΠΙΣΤΙΣ ΛΟΚΡΩΝ, die sitzende Roma von der Pistis bekränzt, s. Mionnet a. a. O. 913. Carelli a. a. O. No. 14.

No. 15. Agrigentum. Ae. ΑΚΡΑΓΑΝΤΙΝΩΝ, Rvs. Adler mit einem Hasen in den Krallen, s. Mionnet I. 214. 47.

No. 16. Gela. Ae. Rvs. ΓΕΛΩΙΩΝ, Demeterkopf von vorn. (Die Zeichnung nach einer Mionnet'schen Schwefelpaste vergrößert 3/2), s. Mionnet I. 238, 249.

No. 17. Syracusae. Au. Rvs. ΛVΣΟΝ, Pegasos rechtshin, s. Mionnet Suppl. I. 425, 465 (Vergr. 3/2).

No. 18. Mamertini. Ae. Rvs. ΜΑΜΕΡΤΙΝΩΝ, kämpfender Krieger mit Helm, Schild und Lanze rechtshin, s. Mionnet I. 257, 403.

No. 19. Odessus Thraciae. Arg. Rvs. ΘΕΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΟΔΗΣΙΤΩΝ, Zeus ganz bekleidet stehend, ein Füllhorn im linken Arm, mit der Rechten eine Phiale vorstreckend, Unterschrift ΚVΡΣΑ, s. Mionnet I. 395, 221.

No. 20. Macedonia. Ae. Rvs. ΜΑΚΕ ΔΟΝΩΝ ober- und unterhalb einer Keule, das Ganze in einem Eichenkranz, s. Mionnet Suppl. III. 2 sq., 9 sqq.

No. 21. Philippus II. Macedoniae R. Arg. (Didrachmon), Rvs. ΦΙΛΙΠΠΟV, nackter Knabe mit einem Palmenzweig auf ruhig schreitendem Pferd, s. Mionnet I. 512 sq., 49 sqq.

No. 22. Demetrius II. Macedoniae R. Ae. Rvs. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟV, kämpfende Pallas rechtshin, s. Mionnet I. 583, 879.

No. 23. Thessalia. Arg. (Drachme) Rvs. ΘΕΣΣΑΛΩΝ, kämpfende Pallas rechtshin, Magistratsname und Monogramm, s. Mionnet II. 2. 2 sqq.

No. 24. Aenianes Thessaliae. Arg. Rvs. ΑΙΝΙΑΝΩΝ, schreitender Krieger mit Lanze, Schild und Schwert bewaffnet, s. Mionnet II. 9, 68. (Vergrößert 3/2).

No. 25. Melitaea Thessaliae. Ae. Rvs. Biene, fehlt bei Mionnet. (Vergrößert 3/2).

No. 25a. —— Arg. Rvs. ΜΕΛΙ, Biene. Prokesch-Ostensche Sammlung, abgeb. Archaeol. Zeitung 1847. Taf. 10. No. 8.

No. 26. Messene. Arg. Rvs. ΜΕΣ, Dreifuß und der Name ΑΠΟΛΛΩΝΙΔΑΣ, das Ganze in einem Kranz, s. Mionnet II. 209, 4. (Vergrößert 3/2).

No. 27. Achaia. Arg. (Drachme). ΘΡΑΣΥΛΕΩΝ. Rvs. ΑΧ in Monogramm und zwei andere Monogramme, das Ganze in einem Kranz, s. Mionnet II. 158, 83.

No. 28. Aegium Achaiae. Arg. (Drachme) ΑΙΓΙΕΩΝ, Rvs. ΑΧ in Monogramm und der Name ΑΡΙΣΤΟΔΑΜΟΣ, das Ganze in einem Kranz, s. Mionnet II. 164, 119. (Vergrößert 3/2).

No. 29. Achaisches Bundesgeld. S. Mionnet II. 150 sq. 1 sqq. (Vergrößert 3/2).

No. 30. Arcadia. Arg. (Tetradrachmon), Rvs. ΑΡΚ in Monogramm, Pan auf Bergeshöhe sitzend, s. Mionnet II. 244, 6.

No. 31. Megalopolis Arcadiae. Arg. (Triobol.), Rvs. ΜΕΓ, Pan auf Bergeshöhe sitzend erhebt die Hand über einem aufliegenden Adler, s. Mionnet II. 249 sq. 37 sqq. (Vergrößert 3/2).

No. 32. Elis. Arg. (Didrachmon), Rvs. FA, Adler eine Schlange in den Fängen haltend, Blitz und der Buchstab H. (Die Zeichnung nach einem Exemplar in Berlin). S. Mionnet I. 99. 20.

No. 33. —— Arg. (Drachme). Rvs. FA, ruhig sitzender Adler rechtshin. (Die Zeichnung nach einem Exemplar in Berlin, vergrößert 3/2). S. Mionnet Suppl. IV. 176. 14.

No. 34. —— unter Hadrian geprägt. ΗΛΕΙWΝ. Ae. Rvs. ΑVΤΟΚΡΑΤΩΡ ΑΔΡΙΑΝΟC, Hadrians Kopf rechtshin. (Die Zeichnung nach einem Stanniolabdruck des einzigen vorhandenen Exemplars in Paris), s. Mionnet II. 201, 1.

No. 35. Pisa. Au. Rvs. ΠΙΣΑ zwischen den Zacken eines dreifach getheilten Blitzes (oder dreier Lilien?). Prokesch-Ostensche Sammlung, abgeb. Archaeol. Zeitung 1849 Taf. 9 No. 10.

No. 36. Athenae. Ae. nach Beulé, Les monnaies d'Athènes p. 386. No. 2.
No. 37. —— Ae. Desgleichen No. 3.
No. 38. Creta (Polyrrhenium) unter Augustus geprägt. Arg. ΙΑΝ[ΚΡΗΤΑΓ]ΕΝΗΣ ΠΟΛΥΡ. Avs. ΘΕΟΣ ΣΕΒΑΣΤΟΣ ΕΠΙ ΚΟΡΝΗΛΙΟΥ ΛΥΠΟΥ, Augustus' bekränzter Kopf linkshin, s. Mionnet II. 257, 1.
No. 39. Polyrrhenium Cretae. Arg. Rvs. ΠΟΛΥΡΗΝΙΟΝ, Stierkopf von vorn und der Name ΧΑΡΙΣ (θένης), s. Mionnet II. 294, 282.
No. 40. Cnossus Cretae. Arg. Rvs. ΚΝΩΣΙΩΝ, Labyrinth, s. Mionnet II. 268, 75.
No. 41. Eleuthernae Cretae. Arg. Rvs. ΕΛΕΥ, Apollon stehend, einen Apfel in der Rechten, einen Bogen in der Linken, s. Mionnet II. 275, 142.
No. 42. Gortys Cretae. Au. Rvs. ΓΟΡΤΥΝΙΩΝ, umschauender Stier, s. Mionnet II. 278, 160.
No. 43. Cromna Paphlagoniae. Arg. Rvs. ΚΡΩΜΝΑ, weiblicher Kopf (Hera?) mit dem Stephanos, s. Mionnet II. 396, 54.
No. 44. Marium Cypri. Arg. (Triobolon), Rvs. ΜΑΡΙ, bekränzter weiblicher Kopf rechtshin zwischen Zweigen (die Zeichnung nach einem Exemplar in Berlin, das auf dem Rvs. nicht Μ·ΜΑΡΙ hat, wie Mionnet angiebt, vergrößert 3/2), s. Mionnet Suppl. VII. 309, 18.
No. 45. Tenedus. Arg. (Tetradrachmon). Rvs. ΤΕΝΕΔΙΟΝ, Doppelaxt, Fliege (oder Biene) und Traube als Beizeichen, das Ganze in vertieftem Felde, s. Mionnet II. 672, 267.
No. 46. Antiochia ad Orontem. (Aera Seleucidarum). Ae. Rvs. ΑΝΤΙΟΧΕΩΝ ΤΗΣ ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΩΣ, sitzender Zeus Nikephoros, s. Mionnet V. 148, 8 sqq.
No. 47. Antiochus IV. Epiphanes Syriae R. Ae. Rvs. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ ΘΕΟΥ ΕΠΙΦΑΝΟΥΣ, Adler auf Blitz, s. Mionnet V. 33. 289.
No. 48. Ptolemaeus incertus Aegypti R. Ae. Rvs. ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ, Adler auf Blitz, s. Mionnet VI. 37, 302 sqq.
No. 49. Roma. Ae. (Semissis), s. Carelli, Num. Ital. Vet. tab. 35. 3.
No. 50. —— Arg. (Victoriatus), Rvs. ROMA, Victoria ein Tropaeum bekränzend.
No. 51. —— Antonii Arg. (Denarius serratus), Rvs. Q. ANTO. BALB. PR. Victoria in eilendem Viergespann, s. Riccio, Le mon. ant. delle famiglie di Roma p. 16 No. 1.
No. 52. —— Cornelii. Arg. (Denarius serratus), Rvs. L. SCIP. ASIAG, Juppiter mit Blitz und Scepter auf eilendem Viergespann, s. Riccio a. a. O. p. 68 No. 42.

Die Zahl der Darstellungen des Zeus und auch seines uns hier zunächst interessirenden Kopfes in Münztypen ist außerordentlich groß, ja vielleicht ist kein Gott, Apollon und Athena etwa ausgenommen, auf Münzen so oft dargestellt worden, wie Zeus. Gleichwie es wenig Städte und Landschaften im Bereiche griechischer Cultur gegeben haben kann, denen der Cultus des höchsten Gottes fremd gewesen ist, wenngleich er nicht überall eine hervorragende Stelle unter den localen Culten eingenommen hat, so wird es auch nicht viele Orte geben, wenn wir von solchen absehn, von denen wir nur m. o. w. vereinzelte Münzen besitzen, unter deren Münzen nicht auch solche mit einem Bilde des höchsten Gottes vorkommen, ohne freilich einen stehenden oder Haupttypus abzugeben. Jedenfalls würde es leichter sein von den Städten und Landschaften, von denen Münzreihen, nicht vereinzelte Exemplare vorliegen, diejenigen aufzuzählen, denen in ihren Münztypen das Bild des Zeus, so oder so gestaltet, gänzlich fehlt, als diejenigen, in deren Gepräge dieses Bild, wenngleich nur mehr sporadisch, vorkommt. Eine Liste dieser letzteren würde aber nicht allein eine ermüdend lange sein, sondern sie würde auch, und das ist der Hauptgrund, sie zu unterdrücken, artistisch und kunstmythologisch einen nur sehr geringen Werth haben; und zwar zufolge zweier Thatsachen.

Einerseits nämlich bieten die nur ausnahmsweise und besonders in früherer Zeit mit Sorgfalt und künstlerischem Sinn, im Allgemeinen aber und namentlich später oberflächlich und frei ausgeführten Stempel besonders für die Bronze-

münzen für ganze Reihen von Städten einen in hohem Grade verwandten, ja fast identischen Typus, dessen feinere Modificationen sich sehr leicht sehn lassen, die aber mit Worten zu umschreiben eine große Mühe sein würde, wie es keine geringe ist, dieselbe in Hunderten von Exemplaren zu verfolgen, obendrein aber eine wenig fruchtbare, da diese massenhaften homogenen Typen künstlerisch durchaus unbedeutend sind. Das einzige Interesse, welches sie bieten ist ungefähr dasselbe, welches auch die große Zahl von geringfügigen und handwerksmäßig hergestellten Büsten und Statuenköpfen der sinkenden Kunst in Anspruch nimmt, daß sie nämlich zeigen, in wie weiter Verbreitung und mit welcher Constanz eine gewisse Summe von Merkmalen als derjenigen des Zeustypus festgehalten worden ist, und zwar von Merkmalen, welche wir auch in anderen Gattungen von Monumenten, von Statuen bis zu Wand- ja bis zu Vasengemälden der späteren Stilarten hinunter, als die des gewöhnlichsten mittleren Zeusideals wiederfinden. Eben um diese erste in ihrer Gesammtheit nicht unwichtige Thatsache nicht ohne Beleg zu lassen, sind in die erste Münztafel eine Anzahl dieser gewöhnlichen Zeusköpfe von Münzen der verschiedensten Gegenden aufgenommen worden, deren Vergleichung besser, als es Worte vermögen würden, die Summe des Gemeinsamen und diejenige der Besonderheiten erkennen lassen wird, welche letzteren hier und da, z. B. für Mittel- und Unteritalien (siehe Taf. I. No. 1—4, 7—10), ähnlich für mehre Städte Kretas (s. No. 39—41) wiederum in etwas weiterem Umfange eine gewisse Gemeinsamkeit zeigen.

Die zweite Thatsache aber, welche jedes nähere Eingehn auf das Einzelne dieser Duzendarbeiten verbietet, ist, daß es den Typen einer und derselben Stadt bei aller Einförmigkeit im Ganzen in den einzelnen und feineren Zügen, welche den Charakter der Köpfe bestimmen an jeder Constanz und festen Bestimmtheit fehlt, welche uns berechtigen würde, für die einzelnen Exemplare an ein gemeinsames künstlerisches Vorbild etwa in einer in diesen Prägeorten vorhandenen Cultusstatue zu denken. So hat z. B. der Zeuskopf einer capuaner Erzmünze Taf. I. No. 1 einen einigermaßen lächelnd freundlichen Ausdruck, während bei anderen Exemplaren derselben Serie, welche den Gott ebenso lorbeerbekränzt, mit derselben emporgewundenen Stirnlocke, demselben dichten aber nicht sehr langen Bart darstellen, nicht allein der Ausdruck bewegter, in einem Exemplar durch die Bildung des Auges und des Mundes fast grimmig, sondern auch die Profillinie in feineren Zügen der Stirn und Nase etwas verschieden ist; dasselbe gilt von den Zeusköpfen auf Erzmünzen der Bruttier (wovon ein Exemplar No. 9), der Mamertiner (ein Exemplar No. 18), von Tarent (der Serie, wovon ein Exemplar No. 6), Hipponium (ein Exemplar No. 10) u. A., ja hier sind die Differenzen zum Theil noch bedeutender, und dennoch überzeugt man sich bei genauer Prüfung, daß sie nicht verschiedene Typen darstellen, wie dergleichen von einem und demselben Prägeort vorliegen (vgl. nur No. 5 und 6 von Tarent, 11—14 von Lokris), sondern stets denselben Typus, nur in nachlässiger Bildung wiedergeben. Das Gleiche kann man übrigens, um dies hier im Voraus zu bemerken, auch in weit vorzüglicheren Münzen, als die hier in Rede stehenden, verfolgen; so z. B. findet sich neben mehren identischen Exemplaren der schönen kleinen Münze von Gela (No. 16) in Berlin ein solches, das bei identischer Kehrseite und gleicher Patina, zugleich mit einem der anderen Exemplare an Ort und Stelle (Terranuova) erworben, denselben ährenbekränzten Zeus-

kopf mit starker Abweichung der Physiognomie giebt. Und wiederum dasselbe findet sich z. B. in den in sehr langer Reihe erhaltenen Didrachmen Philipps II. (ein Exemplar No. 21), deren kräftiger, sogar etwas derber Zeuskopf bald nach rechts, bald nach links profilirt, immer in allen Hauptzügen derselbe und fast bei jedem Exemplar in den feineren Zügen ein anderer ist.

Die Zeusköpfe der späteren Erzmünzen aller Gegenden Griechenlands und seiner Colonien geben, wie schon erwähnt, im Allgemeinen durchaus den Typus wieder, welchen wir als den gewöhnlichsten aus Büsten und Statuenköpfen kennen und in anderen Monumenten der spätern Kunst wiederfinden. Von einer Anknüpfung an archaische Formen oder an diejenigen der strengern Blüthezeit der Kunst ist nirgend eine Spur; überall begegnen wir dem mehr oder weniger aufgebäumten und wallenden Mähnenhaar, welches sich in seiner Behandlung von demjenigen in Marmorköpfen besonders dadurch etwas unterscheidet, daß es allermeist in einen Kranz, der hinter der vordern Mähnenpartie liegt, seltener durch eine Taenie zusammengefaßt ist; überall dem vollen, aber nicht sehr langen Bart, dem energisch geschnittenen Profil, oft den stark markirten Brauen und meistens einem mäßig großen Auge. Die Modificationen betreffen hauptsächlich die Anordnung des Haares, den Bart, hie und da das Auge und endlich den Ausdruck. Das Haar ist in einer Folge, namentlich von italischen Münzen übereinstimmend über der Stirn in einer besondern Locke empor- und zurückgewunden (s. No. 1, 2, 7, 8), welche in anderen in der Art über die Stirn oder vor derselben herabfällt, wie man es an Poseidonköpfen zu finden gewohnt ist (s. 9, dann 22 u. 23); in einer andern Folge ist die vordere Haarparthie weniger lockig, vielmehr wie gewunden behandelt (s. 3, 4), eine Anordnung, welche sich in kretenser Silbermünzen (s. besonders 39, 41, dann auch 40 und 42) obgleich modificirt und sonst noch hier und da (s. 31 Megalopolis) wiederholt. Noch andere mehr vereinzelte Münzen zeigen eine Haarbehandlung, welche der aus Marmorköpfen bekannten näher kommt, als die beiden eben besprochenen (s. 8, 10, 15, 18). Das Ohr ist in allen Fällen von den Haaren gänzlich bedeckt, was ebenfalls dem entspricht, was wir aus Marmorköpfen kennen, wie nicht minder das Herabhangen des Haares auf Hals und Nacken (bei 6 in ziemlich singulären gewundenen Locken). — Der Bart ist in diesen Erzmünzen in sehr verschiedener Stärke, bald beinahe dürftig, bald dagegen so dick und volllockig gestaltet, wie er bei Poseidonköpfen zu sein pflegt, aber auch bei Zeusbüsten nicht selten ist.

Das Auge, meistens, wie gesagt, mäßig groß, ist in einigen, namentlich einigen unteritalischen Erzmünzen auffallend groß, man möchte sagen aufgerissen (s. besond. 2, vgl. 1, auch 8), was aber gewiß Niemand für die Winckelmann'sche Behauptung, Zeus habe ein großes und rundes Auge (s. oben S. 73 u. Anm. 79) wird verwerthen wollen, der den geringen Kunstwerth dieser Typen und die Unschönheit ihrer die Natur entstellenden Bildung des Auges in richtigen Anschlag bringt. Der Ausdruck endlich schwankt von entschiedener, aber nicht grade geistreicher Freundlichkeit (s. No. 1.) durch ziemlich gleichgiltige Ruhe bis zu großer Bewegtheit und Erregtheit und zu einem unverkennbaren, obgleich schwerlich beabsichtigten Anflug von Finsterkeit, welche wahrscheinlich imposante Großheit zu ersetzen bestimmt ist, (vgl. 4, 6, 8, 9.).

Ein ganz anderes und ungleich tieferes Interesse bieten die meistens älteren Silber- und Goldmünzen namentlich derjenigen Städte, Landschaften und Fürsten, deren Haupt- oder öfter wiederholter Nebentypus der Zeuskopf ist.

Ihrer viele sind künstlerisch schön und kunstmythologisch bedeutend. Ganz im Allgemeinen überblickt haben auch sie eine nicht geringe Summe von Merkmalen gemeinsam, welche bestätigen, daß man mit Recht von einem allgemein angenommenen mittlern oder kanonischen Zeusideal reden darf; allein sie bieten diesen kanonischen Typus, welcher uns nur in seltenen Fällen an der Nomenclatur zweifeln läßt, doch mit ganz anderen, viel bedeutenderen und geistreicheren Modificationen dar, als die Erzmünzen mit wenigen Ausnahmen. Von diesen Modificationen des normalen oder generellen Typus lassen sich einige auf kunstgeschichtliche Gründe zurückführen, aber nur wenige; archaische Zeusköpfe fehlen ganz; unter denen, welche der vollentwickelten Blüthezeit und den späteren Perioden der Kunst angehören lassen sich strengere, oder durch Zierlichkeit an archaische Formgebung wenigstens erinnernde und weniger strenge Typen unterscheiden, ohne daß wir leider im Stande sind, in vielen Fällen den ersteren ein bestimmtes Datum zuzuweisen. Als direct von dem durch Phidias aufgestellten Ideal abgeleitet giebt sich kaum ein einziger Zeuskopf auf einer Münze zu erkennen, selbst solche Münzbilder, bei denen man aus verschiedenen Gründen eine nahe Anlehnung an das Werk des Phidias vermuthen sollte[a]) und für welche man dies zum Theil gethan hat, ehe der echte Kopf des phidias'schen Zeus bekannt würde, wie z. B. die Didrachmen von Elis, von welchen Böttiger[b]) meinte, sie bieten uns »das echte Profil des Phidiassischen Jupiter« selbst diese zeigen uns einen Zeuskopf, welcher, einer nicht geringen Zahl der hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten des echten Kopfes des Zeus in Olympia entkleidet, zu diesem besten Falls in einem sehr freien Verhältniß steht[c]). Die Hauptmasse auch der Silber- und Goldmünzen aber giebt in den Grundzügen dasjenige nachphidias'sche Zeusideal wieder, welches uns aus Marmorwerken und anderen Denkmälerclassen als das gewöhnliche bekannt ist (vgl. Tafel I. No. 5, 14, 17, 21, 24, 29, 30, 32, 33, 38, 41). Eine andere, aber ebenfalls nicht große Zahl von Abweichungen von der normalen Darstellung des Zeuskopfes steht mit Gründen des Cultus, einer bestimmten Cultusanschauung und einem besondern Beinamen des Zeus in Verbindung oder läßt sich hiermit in Verbindung setzen, wenngleich wir in vielen Fällen keineswegs im Stande sind, nachzuweisen, warum der so und so benannte Zeus grade so und nicht anders dargestellt worden sei. Eine Anzahl von Köpfen des mit besonderen Beinamen bezeichneten oder durch besondere Attribute ausgezeichneten Zeus sind auf der III. Münztafel vereinigt, deren Durchmusterung sehr bald zu der Einsicht führt, daß auch sie zum allergrößten Theil dem allgemeinen und mittlern Idealtypus entsprechen oder von ihm, nicht aus einem in der Grundlage verschiedenen Typus abgeleitet sind. Die Frage, ob und in welchem Umfange ein specieller Beiname des Zeus eine besondere, namentlich eine constant besondere Gestaltung auch seines Kopfes bedingt oder

a) Vgl. m. Aufsatz über die hadrianische Münze mit dem Kopfe des phidias'schen Zeus in den Ber. d. k. sächs. Ges. d. Wiss. 1866. S. 182 f.

b) Kunstmythol. II. S. 183.

c) Vgl. m. angef. Aufs. S. 184 ff.

veranlaßt habe, muß wenigstens hier als eine offene behandelt werden; für die größere Anzahl von Köpfen des nicht mit eigenem Cultusbeinamen versehenen Zeus werden wir bei den Münzen so gut wie bei den Marmorwerken künstlerischen und formellen Gesichtspunkten folgen dürfen.

Stellen wir die gesammte Masse der Zeusköpfe in Gold- und Silber- und in den besseren und älteren Erzmünzen unter solche künstlerische und formelle Gesichtspunkte, so werden wir leicht eine Anzahl der in ihnen vertretenen Modificationen des allgemeinen Idealtypus in gewisse Kategorien zu fassen vermögen. So ist es, um bei einem ziemlich äußerlichen Momente zu beginnen, für den gesammten Habitus eines Zeuskopfes nicht gleichgiltig, ob er mit der Taenie geschmückt (wie Taf. I. No. 19, 20, 26, 37, 40) oder mit verschiedenem, schmälerem oder breiterem, größerem oder kleinerem Laube bekränzt ist (wie in den übrigen auf der Tafel vereinigten Nummern), denn nur die eine oder die andere Alternative kommt vor, ein sicherer, gänzlich ungeschmückter Zeuskopf schwerlich irgendwo. Wichtiger erscheint die Behandlung des Haares, und einen gar verschiedenen Eindruck machen solche Zeusköpfe, bei denen das Haar, man kann wohl sagen, normal, d. h. mäßig wallend, aufgebäumt und lang in den Nacken hinabfallend gebildet ist (wie I. 5, 10, 11, 14, 17, 18, 24, 25, 29, 30, 32, 33, 36) und diejenigen, bei denen es, zum Theil wie feucht in weniger krausen Locken auf die Stirn und die Wangen herabhangt (wie bei 19, 20, 26, 40, 45, 51) oder endlich diejenigen, bei denen es kürzer gehalten oder kürzer aufgebunden ist, als wir es in Marmorwerken nachzuweisen vermögen (wie besonders bei 13, dann 43 und 44). Nicht minder bedeutend sind die Differenzen, welche durch die Bildung des Bartes hervorgebracht werden, dessen größere Fülle und Kräftigkeit wie in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle, oder dessen geringereEntwickelung (wie beispielsweise in 7, 12, 25, 39, 42, 51) dem ganzen Kopfe einen verschiedenen Charakter zu geben nicht Unwesentliches beiträgt. Noch mehr tritt ein solcher hervor in dem Unterschiede größerer und geringerer Jugendlichkeit (wie z. B. in 12 u. 30 verglichen mit 17, 18, 26, 37 und anderen mehr), und endlich in der Art des Ausdrucks, welcher von freundlicher Milde (besonders in 12), durch milden Ernst (z. B. in 16, 17, 18, 20, 30 u. A.) zu einer gewissen trotzigen Kraft (in 1, 5, 26, 36, 48), ja bis zum Unfreundlichen und Finstern (z. B. in 9, 19, 22, 42) sich entwickelt.

Aber freilich genügen diese Kategorien bei weitem nicht, um den ganzen Reichthum der höchst individuellen Gestaltung und der eigenthümlichen Schönheit sehr vieler Zeusköpfe auf Münzen zu charakterisiren, und eben so wenig führt eine gruppenweise Zusammenfassung derselben sonderlich weit. Mit den Hauptclassen, unter welche sich im Allgemeinen die Marmorköpfe zusammenfassen ließen, reichen wir den Münzen gegenüber nicht aus, deren Typenverwandtschaft auffallend geringer und deren Individualismus in feineren Zügen überraschend viel reicher ist, als dies bei den Büsten und Statuenköpfen oder bei irgend einer andern Classe von Monumenten auch die geschnittenen Steine nicht ausgenommen, der Fall ist. Das wird freilich derjenige schwerlich empfinden, der auch nur die auf der ersten Münztafel vereinigten Köpfe mit raschem Blicke überfliegt: wer sie aber eingehend und liebevoll zu studiren sich die Mühe nicht verdrießen läßt, dem wird aus diesen Monumenten eine Fülle der Variationen desselben Grundthemas entgegentreten, welche in Worten wieder-

zugeben ungefähr eben so unmöglich ist, wie die Formen der sich gestaltend umgestaltenden Wolken.

Die Thatsache dieses unübersehbaren Reichthums von Variationen eines Grundtypus haben wir zunächst als solche hinzunehmen, und zwar als eine erfreuliche, insofern uns die Münzbilder wenigstens einigermaßen für das Viele schadlos halten, das uns von Monumenten anderer Gattungen verloren gegangen ist, und als eine in zwiefacher Beziehung bedeutsame, indem sie uns für die unerschöpfliche Erfindungskraft des griechischen Kunstgeistes eines der lautest redenden Zeugnisse ablegt und indem sie andererseits uns klar macht, wie weit die Wirkung eines kanonisch festgestellten Idealtypus reicht und zugleich, wo deren Grenzen sind. Wie einförmig und farblos ist das Bild von der künstlerischen Bildung des Zeusideales, welches wir aus den Marmorwerken abziehn können gegenüber dem, welches wir aus den Münzen gewinnen! wo sind in anderen Classen von Monumenten so verschiedene Gestaltungen desselben Kopfes wie sie uns aus den Münzen, z. B. aus No. 5, 9, 12, 13, 17, 20, 23, 26, 39, 40, 43 u. 44 der ersten Tafel entgegentreten? und was ist mehr im Stande uns wenigstens ahnen zu lassen, ein wie weites Gebiet des freien Schaffens den Meistern offenstand, welche nach Phidias für die unzähligen Heiligthümer Griechenlands die Cultusbilder und daneben, wer sagt wie viele anathematische Statuen des höchsten Gottes zu verfertigen hatten, als ein eingehendes Studium der Werke der frei erfindenden, gestaltenden und umgestaltenden Stempelschneider, denen wir die hundertfältig variirten Zeusköpfe der Münzen verdanken?

Je wichtiger aus allen diesen Gründen die Münzen für das Studium der Kunstmythologie sind, je weniger ihnen gegenüber die bloßen Beschreibungen genügen und je weniger die bisher vorhandenen Hilfsmittel, namentlich die dürftigen Abbildungen in gangbaren Büchern zu einem eingehendern Studium ausreichen, um so mehr erschien es als geboten, in der beigegebenen Tafel nicht nur eine knappe Auswahl etwa nur der schönsten oder der eigenthümlichsten Darstellungen des Zeus zu bieten, sondern in derselben eine Folge zu vereinigen, welche dem obenhin Urteilenden vielleicht schon ermüdend groß erscheint, und welche dennoch den vorhandenen Schätzen gegenüber als eine noch sehr bescheidene bezeichnet werden muß. Auf diese Tafel ist nun aber auch hauptsächlich zu verweisen wo das Wort nicht ausreicht und die Schilderung im Einzelnen ermüden würde; die folgenden Bemerkungen sollen nur den weniger Geübten und Eingeweihten auf das aufmerksam machen, auf das er zu achten hat, und was ihm sonst über diese Münzen zu wissen noththut.

Zu den Erzmünzen No. 1—4 ist dem oben Gesagten im Einzelnen Nichts hinzuzufügen.

Die tarantiner Goldmünze No. 5 bietet einen Zeuskopf, den wir nach Maßgabe des in Marmorwerken erhaltenen Ideals zu den allernormalsten rechnen müssen; nur das Haar ist, des bei Marmorköpfen nicht vorkommenden (Lorbeer?-)Kranzes wegen in seiner vordern Partie etwas weniger mähnenartig behandelt, als dies dort gewöhnlich ist, während die Art, wie es seitlich herabfällt, fast ganz dem entspricht, was wir aus der Büste von Otricoli und ihren Verwandten kennen; Gleiches gilt vom Barte und fast von allen Zügen des Gesichts, welches nur durch etwas kürzere Proportionen sich von der otricolaner Büste unterscheidet. Daß wir in diesem Kopfe auf der Münze eine Copie desjenigen des lysippischen Kolosses (oben

S. 57) besitzen läßt sich gewiß nicht erweisen, ist sogar nicht einmal wahrscheinlich; immerhin aber soll damit nicht über Einflüsse des lysippischen Werkes auf die Arbeit des Stempelschneiders abgesprochen werden. Über die Epoche der Prägung dieser Münze, welche jedenfalls in gute Kunstzeit fällt, ohne auch nur entfernt zu archaisiren, läßt sich nur feststellen, daß sie vor Ol. 164 (A. U. C. 632) fallen muß, da nach Vellejus Paterculus[a]) mit diesem Jahre der römischen Colonisirung Tarent überhaupt aufhörte, Münzen zu prägen.

Die tarantiner Erzmünze No. 6, welche zu denen gehört, die nach Cavedonis Meinung[b]) wegen der in Verbindung mit Pyrrhus über die Römer erfochtenen Siege geprägt sind, die also in Ol. 124—127 fallen würden, giebt nicht ganz denselben Zeuskopf wieder, das Profil ist ein etwas anderes, minder schönes und die Behandlung des Haares, namentlich in der in drei regelmäßigen Locken geordneten Partie am Nacken, stellt weitere Differenzen heraus.

In Betreff der Erzmünzen No. 7, 8, 9, welche abermals Varianten des in Unteritalien gäng und geben Typus darbieten, sei nur auf den sehr bewegten und finstern Ausdruck des Kopfes auf der in ihrem Gepräge sich vor manchen anderen vortheilhaft auszeichnenden bruttischen Münze No. 9 aufmerksam gemacht, welcher lebhaft an denjenigen des eichenbekränzten Zeus epirotischer Münzen (vgl. Münztafel III) erinnert, ohne daß hiefür ein Grund angegeben werden könnte. Von manchen Poseidonköpfen, auch denen bruttischer Goldmünzen[c]) ist dieser Kopf, abgesehn von der bei jenen durch die breite Taenie ersetzten Bekränzung, mehr durch feinere Differenzen in der Behandlung von Bart und Haar als durch den Gesammtcharakter und den Ausdruck unterschieden.

Der mit der Beischrift ΔΙΟΣ bezeichnete Kopf der Münze von Hipponium No. 10 nähert sich mehr dem Charakter des Zeuskopfes der tarantiner Goldmünze No. 5 und unterscheidet sich merklich von dem der meisten unteritalischen Zeusköpfe. Geprägt ist die Münze jedenfalls vor Ol. 142 (A. U. C. 561), da mit diesem Jahre der römischen Colonisirung Hipponium den Namen Vibo Valentia annahm[d]) und Münzen mit der lateinischen Epigraphe Valentia prägte.

Von mannigfaltigem Interesse sind die vier lokrischen Münzen No. 11—14 schon wegen der Verschiedenheiten der auf ihnen erscheinenden, zum Theil ausgezeichnet schönen und eigenthümlichen Zeusköpfe, dann weil wenigstens eine dieser Münzen, No. 14 zu den wenigen ganz bestimmt datirbaren Städtemünzen gehört. Es ist schon von Eckhel[e]) und Anderen nachgewiesen, daß diese Münzen mit der Aufschrift ΡΩΜΑ ΠΙΣΤΙΣ ΛΟΚΡΩΝ und der von der Pistis bekränzten Roma auf dem Rvs. sich auf den durch P. Scipio vermittelten Vertrag nach dem Abfall der Lokrer im hannibalischen Kriege, A. U. C. 549 (205 v. u. Z.) beziehn, in welchem die Lokrer Rom Treue schwuren[f]). Auf denselben Friedensschluß möchte Eckhel die Münze No. 13

a) Vell. Patercul. I. 15., vgl. Eckhel Doct. Num. Vet. I. p. 149.

b) Bull. arch. Napolit. I. p. 98.

c) Vergl. einstweilen Carelli Num. Ital. vet. tab. 170, 1—5, Denkm. d. a. Kunst II No. 68 b.

d) Liv. XXXV. 40, vgl. Eckhel Doct. Num. Vet. I. 174.

e) Doct. Num. Vet. I. p. 176.

f) Vergl. Liv. XXXIX. 6 u. 16 sq., und besonders Plut. Flamin. cap. 16. Mit Recht sagt Eckhel, daß die folgenden Worte: Πίστιν δὲ Ῥωμαίων σέβομεν, τὰν μεγαλαλκεστάταν ὅρκοις

mit der sitzenden ΕΙΡΗΝΗ im Rvs. beziehn, was nur darin eine Schwierigkeit finden möchte, daß diese einen ganz verschiedenen Zeuskopf, einen der eigenthümlichsten der ganzen Folge bietet, während der Zeuskopf der Münze No. 11, abgesehn von den eigenthümlichen rundlichen Blättern seines Kranzes, ein in alle Wege gewöhnlicher, namentlich dem anderer unteritalischen Münzen durchaus verwandter, genannt werden muß. Schwerlich wird man aber im Bereiche vieler tausend Denkmäler dieses Kreises außer einem syrakusischen Eleutherios (Münztafel III.) einen dritten Zeuskopf mit dem eigenthümlichen kurzen, das ganze Ohr unbedeckt lassenden, besonders am Nacken wie geschorenen Haar, mit dem scharf und wie rasirt gegen die Wange abgesetzten Bart und dem lang und gesondert über den Backenbart herabhangenden Schnurbart des Zeuskopfes der Münze No. 13 wiederfinden, bei welchem die Unterschrift ΙΕVΣ wahrlich nöthig ist, um uns an seiner Bedeutung nicht wenigstens zweifeln zu lassen. In dem auf der Tafel I. wiedergegebenen Exemplar der Brera in Mailand, welches sich durch wundervolle Erhaltung und Schärfe vor anderen auszeichnet, ist auch das Profil selbst, namentlich die etwas concave Linie von Stirn und Nase ungewöhnlich und nicht grade schön zu nennen, allein dieser Zug kehrt nach Abdrücken zu urteilen in anderen Exemplaren wenigstens nicht in so auffallendem Maße wieder, daß er als constant zu betrachten und auf ihn, als einen absichtsvoll eingeführten sonderliches Gewicht zulegen wäre.

Kaum minder interessant, aber schöner ist der Zeuskopf der Münze No. 12, welche die Beischrift ΛΟΚΡΩΝ auf dem Avs. hat. Das ist ohne Zweifel einer der feinsten und jugendlich schönsten Zeusköpfe unserer ganzen Reihe, zugleich ein meisterliches Gepräge, in allen Beziehungen nur etwa durch den wunderbar vollendet geschnittenen, in Hinsicht auf die Jugendlichkeit verwandten arkadischen Zeuskopf No. 30 übertroffen. Am eigenthümlichsten ist die in ihrer zierlichen Regelmäßigkeit an archaische Formen erinnernde Anordnung des Bartes und an dem im Ganzen in bekannter Weise gestalteten Haare die Ablösung einer Reihe über der Stirn und über dem Scheitel emporstehender feiner Löckchen. Die Profillinie, ein ganz kleines wenig concav in einem Strich über Stirn und Nase verlaufend, ist von hoher Feinheit, die Nase und die Partie um Auge und Wange, die feine Modellirung der Stirn, dies Alles ist von entzückender Schönheit; der Mund, der bei dem arkadischen Zeus etwas Sinnliches hat, ist hier, leise geöffnet, voll Energie. Der ziemlich schmalblätterige, regelmäßig angeordnete, zwischen den Blättern tief eingeschnittene Kranz wird, besonders einer an seinem obern Ende zwischen den letzten Blättern sichtbaren runden Beere wegen für Lorbeer zu halten sein. Ein Datum der Prägung ist leider nicht festzustellen, daß aber dieser schöne Typus in die allerbeste Kunstzeit hinaufreiche, kann keinem Zweifel unterliegen.

Minder schön und eigenthümlich ist der Zeuskopf der Münze No. 11, welcher sich, abgesehn von der Wendung nach rechts durch vollern und weiter vorspringenden Bart, ein größeres Auge, eine ganz grade, aber nicht sehr steile Profillinie, geringere Feinheit und Jugendlichkeit, endlich dadurch von dem vorigen unterscheidet, daß sein Kranz nur auf der einen, obern Seite Blätter hat. Theils nach den

---

φυλάσσειν· Μέλπετε, κοῦραι, Ζῆνα μέγαν, Ῥώμαν τε, Τίτον τε ἅμα, Ῥωμαίων τε πίστιν· der Ausgang eines von den Lokrern gesungenen Paean, den besten Commentar zu der Münze liefern.

Typen der Averse selbst, theils auch nach der Gestalt der Adler auf beiden Kehrseiten wird man nicht anstehn dürfen, die Münze No. 11 für später als diejenige No. 12 zu erklären.

Die mit dem Namen ΑΚΡΑΓΑΝΤΙΝΩΝ auf dem Avs. versehene akragantiner Münze No. 15 bietet uns wieder einen andern und schönern Zeustypus als der in Mittel- und Unteritalien gewöhnliche ist. Dieser sich z. B. in der syrakusaner Goldmünze No. 17 in der Hauptsache, nur noch schöner wiederholende Typus unterscheidet sich von dem unteritalischen durch ein schlankeres Oval des ganzen Kopfes, durch weniger kräftige Modellirung und durch einen ruhigern, wenn auch ernsten Ausdruck; auch ist er auf den Münzen mehrer Städte (s. 16, 18.) durch sehr lang und voll in den Nacken hangendes Haar und durch einen sehr dichten aber weder sehr krausen noch weit vorladenden Bart ausgezeichnet.

Unser akragantiner Zeuskopf, bei welchem gewiß nicht an den in Akragas verehrten Atabyrios [a]), sondern, wenn man ihm einen Beinamen geben will, ohne Zweifel an den Olympios zu denken ist, welchem der dortige kolossale Tempel gehörte, ist in hohem Grade edel, mildernst im Ausdruck und fein in den Formen, vielleicht etwas älter gehalten als der schöne tarantiner No. 5; durch seinen dichten Bart und das etwas offene Nasenloch erinnert er an Poseidonköpfe und ähnelt denen auf Münzen von Messana, allein eben so sehr und noch mehr kommt er mit dem sichern syrakusaner Zeus No. 17 überein, und da auf allerdings späteren Silbermünzen (Drachmen) von Akragas ein ganz unzweifelhafter Zeus vorkommt, während Poseidon in Akragas nicht nachweisbar ist, und da der Rvs. (Adler mit dem Hasen) ganz entschieden auf Zeus hinweist, mit Poseidon dagegen Nichts zu thun hat, so werden wir den in Rede stehenden Kopf in dieser Reihe anzuerkennen haben, wie ihn auch Eckhel [b]) als Zeus aufgeführt hat.

Eine der erfreulichsten Erscheinungen dieses ganzen Kreises ist der mit Beziehung auf den Kornreichthum der Gegend mit Ähren (genauer gesprochen einem Halme mit zwei Blättern und einer dicken Ähre) bekränzte Zeuskopf No. 16 von Gela, in den Grundzügen der Formen und des Ausdrucks demjenigen von 15 und 17 entsprechend, schön, stillernst, würdevoll, großartig in aller Kleinheit und unbedingt aus der Zeit der höchst entwickelten Kunst, wogegen die oben (S. 95) schon erwähnte berliner Variante durch merkwürdig spitze und scharfe Formen an den Archaismus erinnert, ohne in der That archaisch zu sein. Ein bestimmter, mit der Ährenbekränzung zusammenhangender Name dieses Zeus ist nicht überliefert, weswegen er trotz der Singularität seines Attributs, hier seine Stelle finden durfte.

Die Krone der sicilischen Zeusköpfe (abgesehn zunächst von dem Eleutherios und Hellanios von Syrakus) ist derjenige auf der mit der Beischrift ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ auf dem Avs. versehenen kleinen Goldmünze von Syrakus No. 17, welcher alle Eigenschaften des schönen sicilischen Zeustypus, das reiche Nackenhaar, den vollen Bart, die edle Kopfform, den still ernsten Ausdruck in der herrlichsten Entwickelung darstellt. Von den vier Beinamen des Zeus, die wir aus Syrakus kennen [c]),

---

a) Gerhard, Griech. Mythol. § 196. 8, 197. 6a.

b) Doct. Num. Vet. I. 192 allerdings zusammengeworfen mit dem viel weniger schönen Zeus von spätem Stil der Drachmen.

c) Vergl. Abeken Ann. dell' Inst. XI. p. 62.

des Hellanios, Eleutherios, Olympios und Urios (Juppiter Imperator) kann diesem Kopfe nur derjenige des Olympios beigelegt werden, da uns die beiden ersten in anderen Typen (der Eleutherios freilich ein Mal in einem verwandten) vorliegen, der vierte aber sich für diese Physiognomie wenigstens nicht besser schickt, als der dritte und als der seltenere und größere Eigenthümlichkeit eher voraussetzende, unmittelbarer bewiesen werden müßte, als der allgemeinere dritte[a]).

Daß der Zeuskopf der mamertiner Erzmünze No. 18 wieder mehr dem in Unteritalien als dem in Sicilien gewöhnlichen Zeustypus gleicht erklärt sich aus der bekannten Geschichte der von Bruttium nach Messana übergesiedelten Mamertiner[b]) gleichsam von selbst.

Ein einigermaßen barbarisches Kunstgebiet betreten wir in dem thrakischen Odessos, dessen mit der Taenie geschmückter Zeuskopf No. 19 aber, obwohl nicht grade schön und edel, vielmehr einigermaßen derb, dennoch nicht uninteressant ist, wäre es auch nur, in sofern er uns eine der stärksten Abweichungen von dem Ideal darbietet, welches wir als das des Zeus zu sehn gewohnt sind, ohne gleichwohl als Zeus bezweifelt werden zu können. Wenn freilich die Unterschrift unter der stehenden ganzen Figur des Rvs. mit Schale und Füllhorn: ΚΥΡΣΑ von Hardouin[c]) mit Recht ΚΥΡιου ΣΑραπιδος erklärt wird, so könnte man sich geneigt fühlen, die für den Zeus des Himmels ungewöhnliche Erscheinung dieses Kopfes, namentlich sein auf Stirn und Wangen herabhangendes Haar und seinen finstern Ausdruck daraus zu erklären, daß wir es eben nicht mit Zeus, sondern mit Sarapis zu thun haben. Und bereitwillig mag man anerkennen, daß es sich hier nicht um den Gott der heiteren Himmelshöhen, sondern um einen Reichthum der Erde spendenden chthonischen Zeus handele; allein andererseits darf doch nicht vergessen werden, daß andere Münzen von Odessos, wie schon Eckhel anführt, theils einen Sarapiskopf, theils des Gottes ganze Figur mit dem gewöhnlichen Attribute des Scheffels ausgestattet zeigen, welches hier auf beiden Seiten der Münze fehlt, und daß Hardouin's Erklärung des ΚΥΡΣΑ doch wohl nicht über allen Zweifel erhaben ist, endlich, daß wir einer ganz ähnlichen Haarbehandlung, wie diejenige ist, welche für den Kopf der Münze von Odessos den Gedanken an Sarapis besonders nahe legt (denn der Ausdruck entscheidet Nichts), sogleich bei Köpfen auf anderen Münzen begegnen, bei denen an Sarapis nicht zu denken ist.

Dies ist der Fall bei der gesammtmakedonischen Erzmünze No. 20 deren sehr schöner und edler ebenfalls mit der Taenie geschmückter Zeuskopf so auffallend wie feucht herabhangendes Haar hat, daß er deswegen auch für Poseidon gehalten worden ist[d]). Ihn aber für einen solchen zu nehmen verhindert der Umstand, daß der Poseidon auf den verwandten makedonischen Münzen[e]) durch den Dreizack auf der linken Schulter als solcher bezeichnet ist; brachte man aber einmal dies sicher unterscheidende Merkmal an, um den Poseidon zu bezeichnen, warum hätte man es hier

---

a) Auf den Zeus Urios wird bei der Behandlung der namhaften Cultusgestalten des Zeus zurückgekommen werden.

b) Vergl. Eckhel Doct. Num. Vet. I. p. 223.

c) Vergl. Eckhel a. a. O. II. p. 37.

d) So sagt Mionnet Suppl. III. p. 2. No. 9 sq. tête de Jupiter ou de Neptune, à droite, ceinte d'un lien.

e) S. Mionnet a. a. O. No. 8.

weggelassen? Für Zeus aber eignet sich diese feine und edle, abgesehn von der Haarbehandlung, nicht allein an den sicilischen Zeustypus, sondern in sehr ausgesprochener Weise an das Profil der Büste von Otricoli erinnernde Physiognomie mit dem stillen und milden Ernst ihres Ausdrucks in alle Wege; und das wie feucht herabhangende Haar läßt sich vielleicht aus einem auch sonst (s. d. Cultusgestalten) nachweisbaren Zusammenhange des makedonischen Zeus mit dem von Dodona erklären. Dieser ist freilich in der Regel mit Eichenlaub bekränzt, aber hier ist der Eichenkranz wenigstens auf der Kehrseite als Umgebung des ganzen Typus vorhanden. Den Kopf hier zu streichen und zu Poseidon zu rechnen, wird kaum ein entscheidender Grund vorhanden sein; ob aber bei diesem Kopfe an den makedonischen Ζεὺς Οὔριος zu denken sei, den Qu. Flaminius aus Makedonien wegnahm und als Juppiter Imperator auf dem Capitol weihte[a]), und ob aus diesem Beinamen, der den Zeus als Herrn von Wind und Wetter bezeichnet und mit der Seefahrt in Verbindung bringt, sein poseidonischer Charakter, sofern er solchen hat, abzuleiten sei? das mag nur frageweise als eine Möglichkeit hingestellt werden, da über den Zeus Urios auch ohne dies unsere Ungewißheit, trotz allem Suchen, schon groß genug ist.

Den makedonischen Zeuskopf als solchen festzuhalten ist um so mehr Grund, als ein ganz verwandter, namentlich mit ähnlicher Haarbildung versehener Kopf auf Münzen von Amphipolis mit demselben Revers verbunden vorkommt, der um so gewisser für Zeus zu gelten hat, als andere amphipolitanische Münzen[b]) einen lorbeerbekränzten Zeuskopf sogar mit der Schiffsprora auf dem Revers, noch andere[c]) aber wiederum ganz ähnliche dagegen ihn mit Adler und Blitz oder dem Adler auf der Keule verbinden, während ein Poseidon auf Münzen von Amphipolis überhaupt nicht vorkommt.

Den Zeuskopf der Münze No. 21, eines Exemplars der unübersehbaren Reihenfolge Philippischer Didrachmen[d]) dürfen wir wohl in allen seinen zahllosen, aber unwesentlichen Varianten[e]) als eine Übersetzung des olympischen Zeus ins Makedonische betrachten. Eine nähere Bezüglichkeit des bald breiter (mit Lorbeer?), bald schmäler (mit Oliven?) bekränzten Zeuskopfes auf den olympischen Zeus, wird, wie a. a. O. S. 181 ausgeführt ist, erstens dadurch möglich, daß die Reverse der Goldmünzen Philipps sich bezeugtermaßen auf des Königs olympischen Sieg mit dem Viergespann beziehn[f]), zweitens aber besonders dadurch, daß Philipp nach dem Falle Olynths Ol. 108. 2 in Dion olympische Spiele mit großem Glanz in Scene setzte[g]), auf welche, wenn nicht auf einen uns nicht überlieferten Sieg mit dem Rennpferd in Olympia, sich der Reiter mit dem Palmzweige auf dem Revers der Silbermünzen beziehn wird. Diese Feier olympischer Spiele in Dion mochte es dem Könige nahe

a) S. Cic. in Verr. IV. 58. Etenim tria ferebantur in orbe terrarum signa Jovis Imperatoris uno in genere pulcherrime facta: unum illud Macedonicum, quod in Capitolio videmus .... illud Flaminius ita ex aede sua sustulit, ut in Capitolio .... poneret. Vergl. Abeken Ann. dell' Inst. XI. p. 62, besonders 65 sq. 67 sq.

b) Mionnet Suppl. III. p. 21. No. 141 sqq.

c) Das. No. 135—140.

d) Horum numorum non copia sed eluvies sagt Eckhel Doct. Num. Vet. II. 94.

e) Vergl. ihrer drei auf Tafel I. Fig. 7, 8, 9 zu meinem Aufsatz über den Kopf des phidias'schen Zeus in den Berichten der k. sächs. Ges. der Wiss. 1866 S. 173 ff.

f) S. Eckhel a. a. O.

g) Clinton, Fasti Hell. p. 126 f.

legen, einen olympischen Zeus auf seine Münzen prägen zu lassen, dessen Kopf sich von demjenigen des phidias'schen Zeus auf der eleischen Münze (No. 34 unserer Tafel) durch seine derbe Kräftigkeit sehr merklich unterscheidet, auch nicht als eine beabsichtigte Copie des Kopfes der phidias'schen Statue gelten darf, dennoch aber diesem Kopfe z. B. in der Anordnung des Haares, welches, was selten genug ist, das Ohr frei läßt, und des Kranzes in demselben nicht so fern steht wie mancher andere Zeuskopf auf Münzen.

So, außer anderen schon betrachteten, besonders die unteritalischen und der eben vorher besprochene poseidonartige und so gleich wieder derjenige von der Erzmünze des Demetrios II. No. 22, der mit seinem dichten krausen Haar und Bart und seinem bewegten Ausdruck viel mehr an die eichenbekränzten Zeusköpfe epirotischer Münzen als an diejenigen erinnert, welche zu dem Olympios in einem nähern Verhältniß stehn. Dasselbe gilt von dem Zeuskopf der thessalischen Drachme No. 23, einem Exemplar einer sehr langen Folge mit einer Menge kleiner Verschiedenheiten, die aber alle, mögen die Köpfe mit Eichen (s. Tafel III.) oder, wie hier, mit Lorbeer (oder Oliven) bekränzt sein, denselben Grundcharakter festhalten und uns einen Zeus zeigen, dessen Profil durch das über der Stirn ziemlich stark aufgebäumte, im Übrigen nicht krause Haar, den weit vorspringenden, ebenfalls krauslockigen Bart und höchst energische Modellirung der Stirn und Wangenpartien eigenthümlich genug bestimmt wird.

Eine andere, aber ebenfalls energische Zeusphysiognomie, welche an die des akragantiner No. 15 erinnert, giebt die schöne kleine Silbermünze der Aenianen No. 24 mit dichtem, aber nicht so weit vorspringendem Bart und reichlicherem Haar im Nacken. Eine andere Variante in Silber (Mionnet a. a. O. No. 67) ist unbedeutender, und nur vielleicht durch wesentlich mildern Ausdruck nicht ganz ohne Interesse. Die Köpfe der Erzmünzen (Mionnet a. a. O. 69. 70.) ähneln dem der erstern Silbermünze.

Vielleicht der finsterste Zeuskopf unserer ganzen Reihenfolge ist der mit der Taenie geschmückte des messenischen Silbermünzchens No. 26, dessen eigenthümliche Physiognomie durch das über der Stirn weit vorspringende, seitlich aber in wenig krausen Locken herabhangende Haar, den gewaltig dicken und weit vorladenden Bart und die sehr energisch gezeichnete Profillinie bestimmt wird.

Diesem Kopfe ähnelt in mehr als einem Stücke der bekränzte Zeuskopf der achaeischen auf ihrem Avs. mit dem Namen ΘΡΑΣΥΛΕΩΝ bezeichneten Drachme No. 27, der nur besonders durch die verschwindend kurze Stirn, allerdings nicht vortheilhaft ausgezeichnet ist, während der Zeuskopf der Münze von Aegion No. 28 dem normalen Typus ungleich näher steht, ohne an Kunstwerth einen hervorragenden Platz einzunehmen. Ebenfalls wesentlich normal, aber schöner ist der allerdings in mancherlei Varianten vorkommende Zeuskopf des achaeischen Bundesgeldes, wovon ein Exemplar unter No. 29 abgebildet ist, bei welchem nur auf das verhältnißmäßig sehr kurze, das Ohr nicht bedeckende Haar, die breiten Blätter im Kranze und die schöne Ruhe des Ausdrucks aufmerksam zu machen ist. Ein besonderes Interesse hat diese Münze dadurch, daß sie wenigstens ungefähr, aus Ol. 125—Ol. 158, datirbar ist, schwerlich jedoch in die letzte Periode des Bundes gehört.

Eines der herrlichsten Gepräge unserer ganzen Folge ist der mit sehr kleinem Laube bekränzte Zeuskopf des arkadischen Tetradrachmon No. 30, den man in jeder

Hinsicht einen normalen und vollendet schönen Typus des höchsten Gottes nennen müßte, wenn er nicht im Munde etwas Spitzes und einen schwer mit Worten zu umschreibenden Zug hätte, welcher seine volle Würde und Großartigkeit beeinträchtigte. Daß man diesen Zeus als den in Arkadien verehrten Lykaeos ansprach[a]), als den ihn Nichts insbesondere bezeichnet, will gewiß nicht Viel sagen, daß der Typus am nächsten der Reihe angehört, welche den Charakter des Olympios tragen, ist aus Vergleichung der Nummern unserer Tafel 21, 32, 34 einleuchtend, eine bestimmte Beziehung auf Olympia aber könnte man ihm doch nur dann zusprechen, wenn es sich erweisen ließe, daß die Beischrift ΟΛΥΜ, mit der in einigen, nicht in allen Exemplaren, und so nicht in dem hier abgebildeten, auf dem Revers die Bergeshöhe bezeichnet ist, auf welcher Pan sitzt, sich auf die arkadische Herrschaft über Olympia bezieht[b]); in diesem Falle würden wir auch ein sehr bestimmtes Datum für diese Münzen erhalten, nämlich Ol. 104, in welcher Olympiade die Arkader mit den Pisaten die Eleer von der Feier der olympischen Spiele verdrängten[c]). Allein so sehr dieses Datum mit dem vortrefflichen Stempelschnitte dieser Münzen übereinstimmen würde, ist dennoch jene Deutung nicht recht glaublich, weil der Münzen Gesammtarkadiens und verschiedener arkadischer Städte mit Zensköpfen verschiedenen Gepräges zu viele sind, als daß man annehmen dürfte, sie seien während der doch nur kurzen Herrschaft über Olympia geprägt, und weil eine andere Erklärung, welche sich auf Pausanias'[d]) Angabe stützt, die Arkader haben ihren Lykaeosberg auch Olympos genannt, weniger Schwierigkeiten zu machen scheint. Erwähnt sei noch die Ansicht Brunns[e]), daß in dem ΟΛΥΜ der Stempelschneidername zu suchen sei, obgleich dieselbe wohl kaum für richtig zu halten ist.

Das Triobolon von Megalopolis No. 31 mit einem wenigstens sehr verwandten Typus der Kehrseite, aber einem sehr verschiedenen Zeuskopfe kann uns zeigen, daß es geringere Wahrscheinlichkeit hat, den ungleich schönern Kopf der Tetradrachmen auf Olympia und die arkadische Feier der olympischen Spiele in Ol. 104 zu beziehn, als auf den heimischen Zeuscultus.

Der Zeuskopf des eleischen Didrachmon, No. 32, welchem der ähnliche, aber nicht ganz gleiche, künstlerisch wenigstens eben so schöne der Drachme No. 33 hinzugefügt ist, um die möglichst vielseitige Vergleichung zu erleichtern, ist derjenige, den, wie schon oben erinnert Böttiger[f]) für die wahre Darstellung (»das echte Profil«) des phidias'schen Zeus ansah. Wie wenig dies zutrifft, das lehrt ohne Weiteres die Vergleichung des wahren phidias'schen Zeuskopf der unter Hadrian in Elis geprägten Münze No. 34; ja wenn in der That der Zeuskopf des Didrachmon, wie behauptet wird[g]) mit Lorbeer, nicht mit Öllaub (Kotinos) bekränzt ist, so würde auch dessen äußerliche Beziehung auf den Gott Olympias aufgehoben. Doch kann

---

a) Eckhel Doct. Num. Vet. II. p. 293.

b) S. O. Müller zu d. Denkm. d. a. Kunst I. No. 181.

c) Vergl. Clinton Fasti Hell. p. 108.

d) Pausan. VIII. 38. 2. Ἐν ἀριστερᾷ δὲ τοῦ ἱεροῦ τῆς Δεσποίνης τὸ ὄρος ἐστὶ τὸ Λύκαιον· καλοῦσι δὲ αὐτὸ καὶ Ὄλυμπον καὶ Ἱεράν [γε] ἕτεροι τῶν Ἀρκάδων κορυφήν. Vergl. auch Eckhel a. a. O.

e) Künstlergeschichte II. S. 437.

f) Kunstmythologie II. S. 183.

g) Unter Anderen von Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 6.

die Richtigkeit dieser Behauptung jetzt so wenig wie früher[a]) zugestanden werden, ja es wird jetzt bestimmter als es früher geschah gesagt werden dürfen, daß die Bekränzung aus Kotinos bestehe. Nichts desto weniger ist dieser Kopf, keineswegs einer der schönsten unserer Folge, von jeder bestimmten Beziehung auf das Werk des Phidias fern, ein für diese Münzen eigens erfundener Typus, welcher unter dem Einflusse eines spätern Stils und einer modificirten Auffassung des Zeusideals steht[b]).

Gleiches gilt von dem Zeuskopf des pisater Goldmünzchens No. 35, obgleich es den Pisaten auch abgesehn von ihrer und der Arkader gemeinsamen Veranstaltung der Spiele in der genannten Olympiade (104) vielleicht noch näher gelegen hätte, den Zeus des Phidias auf ihre Münzen zu prägen, als selbst den Eleern, wenn man nicht überhaupt in der besten Zeit der griechischen Kunst auch in diesen untergeordneten Kunstzweigen selbständige Erfindung und Composition der Copie vorgezogen hätte. Der an sich unbedeutende Typus ist besonders deswegen aufgenommen worden, weil er die Reihe der Zeusköpfe vervollständigt, welche eine Beziehung auf den Zeus des Phidias haben könnten, ohne sie gleichwohl zu haben.

Für die beiden Zeusköpfe athenischer Erzmünzen mit derselben Kehrseite aus späterer Zeit den bekränzten No. 36 und den mit der Taenie geschmückten No. 37 unter den mancherlei attischen Beinamen des Zeus[c]) nach einer besondern Benennung zu suchen, ist gewiß nicht gerechtfertigt; sie mögen lehren, eine wie verschiedene, allerdings letzthin wohl auf Cultusgründe zurückzuführende, Auffassung des Zeusideals in einer und derselben Stadt und zu wesentlich derselben Zeit möglich waren. Während No. 36 einen ziemlich gewöhnlichen, wenigstens durch keine hervorstechende Eigenthümlichkeit ausgezeichneten Typus zeigt, haben wir in No. 37 einen jener Zeusköpfe, welche an das Poseidonideal stark erinnern und welcher durch die Mächtigkeit des Bartes sowie eine höhere Altersstufe sich von vielen anderen und von dem normalen Ideal nicht unbeträchtlich unterscheidet.

Die unter Augustus auf Kreta geprägte Münze No. 38 mit der Inschrift TAN (ZAN?) [ΚΡΗΤΑΓ]ΕΝΗΣ ΠΟΛΥΡ zeigt einen weniger durch besondere Züge, es sei denn das über der Stirn sehr hoch und kraus aufsteigende Haar, als durch den ganzen Habitus und besonders den Stil von großer und eigenthümlicher Zierlichkeit ungewöhnlichen, schmalblätterig bekränzten Zeuskopf, der an mehre der uns erhaltenen Büsten lebhafter erinnert als viele andere, ohne daß man doch eine einzelne als besonders verwandt bezeichnen könnte. Den übrigen Zeusköpfen auf kretischen Städtemünzen gegenüber wird man ihm den Preis der Schönheit nicht versagen.

Der mesquinste von allen — nicht nur von Kreta — ist derjenige von Polyrrhenion No. 39, dessen an semitischen Rassentypus erinnerndes Gesicht mit dem dürftigen Bart und dem schläfrigen Auge unter der Masse des nach vorn besonders dicken, kleinblätterig bekränzten, in den Nacken schlicht herabfallenden Haares wie gedrückt erscheint. Aber eben dieser eigenthümlich unschönen Formen wegen verdient er als Gegensatz zu den herrlichen Köpfen, von denen die Rede gewesen ist, seinen Platz. Kaum schöner ist der taeniengeschmückte Kopf der

a) Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1866. S. 182 Note 12.

b) Vergl. Berichte der k. s. Ges. a. a. O. S. 185 f.

c) Vergl. Gerhard, Griech. Mythol. § 193, 3. 4.

Münze von Knossos No. 40, bei dem das Haar ganz besonders eigen über der Stirn wie der Onkos tragischer Masken emporgebäumt ist, um dann in einem regelmäßig gewundenen Lockenkranze das finster aussehende Gesicht zu umrahmen. Eine verwandte Anordnung des Haares finden wir bei dem bekränzten Kopfe der Münze von Eleuthernae No. 41, dessen Gesicht aber zu der auch von einem stärkern und längern Barte mit compensirten Haarmasse in schönerem Verhältniß steht, auch einen mildern, Weisheit und Würde verbindenden Ausdruck hat, ohne gleichwohl zu den schöneren der ganzen Reihe zu gehören. Sehr verschieden von diesen beiden, dagegen mit mehren der früheren Zeusköpfe (No. 22, 23) verwandt ist derjenige der gortyner Goldmünze No. 42, der wieder zertheilt aufstrebendes Haar, einen sehr dicken, aber nicht eben langen Bart, auffallend lange Nase, eine überkräftig modellirte Stirn und ein scharf, wie gespannt blickendes Auge und eben dadurch einen unruhigen, abermals eher an Poseidon, als an Zeus gemahnenden Ausdruck hat.

Wiederum ganz vereinzelt steht der Kopf auf der Münze von Kromna in Paphlagonien No. 43 mit seinem trotzigen Profil und der ganz merkwürdigen Anordnung des Haares, welches vorn in gewundenen Locken, hinten in einen Wulst aufgebunden unter den schmalblätterigen Kranz zusammengefaßt ist, während aus der hintern Masse vier einzelne, wenig krause Haarstrippen sehr lang, bis weit über den Abschnitt des Halses herunterhangen. In dem Ausdruck ist etwas, fast möchte man sagen Soldatisches, zu dem man in der ganzen Reihe vergeblich nach einer Analogie suchen wird; und dennoch kann an der Nomenclatur dieses Kopfes kein Zweifel sein.

Gewöhnlicher ist der Zeuskopf des Triobolon von Marium auf Kypros No. 44, dessen Haar aber, ähnlich aufgebunden und in den Kranz zusammengefaßt wie bei der vorigen Nummer ein abermaliges Beispiel einer wesentlich kürzern und schlichtern Haartracht bietet, als wir sie bei Zeus zu sehn gewohnt sind.

Sehr schön, mildernst[a]) ist die Zeusphysiognomie des Doppelkopfes auf der Münze von Tenedos No. 45, dessen in wenig krausen Locken nicht aufstrebendes, sondern zur Seite gestrichenes Haar in auffallendem Maße an den Zeuskopf des Phidias (s. No. 34) erinnert. Mionnet bezeichnet die Münze als aus »belle fabrique ancienne« stammend; eigentlich archaisch aber kann man sie doch sicher nicht nennen; allein aus guter Zeit stammt sie gewiß und Reminiscenzen des Archaismus, welche wir auch bei Phidias fanden, sollen gleichfalls nicht geläugnet werden. Die tenedischen Münzen spätern Stils[b]) stehn an Schönheit hinter dieser weit zurück und enthalten eine ziemlich gewöhnliche Zeusphysiognomie von merkwürdig groben Zügen.

Zwei ebenfalls normale, aber schönere mit einander nahezu übereinstimmende Zeusköpfe finden wir auf der antiochenischen Münze No. 46 und derjenigen Antiochus IV. No. 47 (letztere wohl in Aegypten geprägt). Beide haben breite Formen, aber einen kräftigen und würdevollen Ausdruck, sorgfältig in ziemlich krausen Locken gearbeitetes Haar und einen dichten und vollen Bart. Die antiochenischen Münzen der Aera Aetiaca, von denen eine in den Denkmälern der a. Kunst I. 220b. abgebildet ist, haben einen weniger schönen, mehr lang gezogenen

a) In der Zeichnung leider nicht ganz treu wiedergegeben.

b) Mionnet II. 672, 270 sqq.

Zeuskopf, der aber die mancherlei Eigenthümlichkeiten, welche die genannte Zeichnung vermuthen läßt, nicht in Wirklichkeit besitzt.

Im Grunde dasselbe Zeusideal zeigen die Münzen der nicht bestimmbaren Ptolemaeer in langer Folge, allein im Einzelnen der bald sehr krausen (an diejenige des bruttischen Poseidonkopfes erinnernden), bald sehr schlichten Haarbildung, der Anordnung des Bartes, der Züge des Profils und des Ausdrucks liegen in dieser Reihe eine Menge nicht uninteressanter Varianten vor, welche es bedauern lassen, daß Rücksichten auf den Raum der Tafel die Abbildung mehrer Exemplare unrathsam machten. Gewählt worden ist als No. 48 eine der Münzen, welche den von dem allergewöhnlichsten Typus am meisten abweichenden Zeuskopf darbietet, ausgezeichnet durch üppige Behandlung des Haares, verhältnißmäßig kurz gehaltenen Bart, ziemlich lange Nase und einen stillen und ernsten Ausdruck.

Noch größer ist die Verschiedenheit der Juppiterköpfe auf den römischen Semissen, deren ständigen Typus er bekanntlich bildet; No. 49 giebt ein Exemplar der hier am häufigsten sich wiederholenden Bildung. — Ungefähr dasselbe gilt von den Juppiterköpfen der römischen Victoriaten, von denen No. 50 eines der normalsten Exemplare darstellt. — Zum Schlusse begegnen wir in No. 51 und 52 noch zwei sehr eigenthümlichen, mit einander aber einigermaßen verwandten Juppiterköpfen von römischen Familienmünzen (Denaren), beide, am auffallendsten freilich No. 51, mit eigenthümlich schlichtem mehr oder weniger regelmäßig in Locken herabhangendem Haar, schwach entwickeltem Bart, ziemlich langem Profil und ruhigem Ausdruck an archaische Formen wenigstens erinnernd.

B. Geschnittene Steine.

(Hierzu die Gemmentafel 1.)

Gegenüber der überschwänglichen und fast verwirrenden Fülle bedeutender, schöner oder durch Eigenthümlichkeit hervorstechender Zeusköpfe in Münztypen, durch welche wir eben Weg und Steg zu finden uns bemühten, begegnet uns auf dem Gebiete der geschnittenen Steine, wenigstens so weit auf Grund eines beschränkten aber doch nicht ganz dürftigen Apparats, mit dem hier gearbeitet werden mußte, ein Urteil gestattet ist, nur sehr Weniges, das aus irgend einem Grunde eine besondere Aufmerksamkeit verdiente. Nicht als ob es an Zeusköpfen in Gemmen und Cameen fehlte; aber die allergrößte Mehrzahl derselben, sofern sie sich nicht auf einzelne Culte beziehn, mögen sie den Gott in der Vorder- oder in der Seitenansicht darstellen, bietet nur mehr oder weniger Triviales, aus dem man weder sonderliche kunsthistorische oder kunstmythologische Belehrung noch auch künstlerischen Genuß schöpfen kann, so daß in der That in den 11 Steinen, welche auf der ersten Gemmentafel vereinigt sind, so ziemlich die Quintessenz dessen gegeben sein dürfte, was auf diesem Gebiete von Zeusköpfen erhalten ist, nicht ohne daß, trotz ziemlich strenger Auswahl schon einiges Gewöhnliche und Unbedeutende probeweise mit aufgenommen worden ist.

Gänzlich fehlen zunächst Steine von archaischem oder auch nur archaistischem Schnitt, nur die Nummer 1 hat leise Reminiscenzen der alterthümlichern Gestaltung des Zeuskopfes bewahrt. Es ist dies eine Onyxgemme der frühern Stosch'schen Samm-

lung, jetzt in Berlin [a]), welche einen der in Formen und Ausdruck edelsten und schönsten Zeusköpfe der ganzen Folge zeigt, und in dem schlichten, durch eine schmale Taenie zusammengehaltenen, unter derselben mehr zur Seite gestrichenen als wallenden Haar an die alterthümliche Darstellung des Zeuskopfes erinnert, ohne gleichwohl im Schnitte archaisch zu sein oder auch nur sein zu wollen.

Einige der mitgetheilten Steine gewinnen dadurch ein besonderes Interesse, daß sie mit gewissen Münztypen mehr oder weniger genau übereinstimmen oder an diese wenigstens lebhaft erinnern. Dies gilt zumal von dem Sardonyx ehemals der französischen Sammlung, No. 2 [b]), dessen olivenbekränzter Zeuskopf demjenigen auf lukanischen Bronzemünzen (s. Münztafel I. No. 7) sehr nahe kommt, und andererseits an denjenigen der eleuthernischen Silbermünze (das. No. 41) wenigstens erinnert, obwohl dieser ein steileres Profil und einen etwas finsterern Ausdruck hat. In der Ausführung ist übrigens der sorgfältig und tief geschnittene Sardonyx No. 2 namentlich dem oberflächlich geschnittenen Stempel der Erzmünze, aber auch demjenigen der Silbermünze unzweifelhaft beträchtlich überlegen. Und Gleiches gilt von den folgenden Steinen im Vergleich zu den parallelen Münzen. Von ihnen bietet eine wirklich überraschende Ähnlichkeit mit dem Zeuskopfe der gewöhnlichen capuaner Erzmünzen (s. Münztafel I. No. 1) derjenige des Chalcedons unbekannten Besitzes No. 3 [c]); es ist, nur schärfer geschnitten und weiter detaillirt als in der Münze, dasselbe etwas gerundete Profil, dasselbe fehlerhaft große Auge, fast ganz dieselbe Haarbehandlung, und selbst von dem insipiden Lächeln des Kopfes der Münze ist wenigstens eine Andeutung in denjenigen der Gemme hinübergegangen. Nur die Bekränzung mit sehr kleinem rundlichem Laube in der Gemme ist von derjenigen der Münze, welche schmale, langgestreckte Blätter zeigt, verschieden. Wenn Lippert meint, »eine macedonische Münze [d]) kommt genau mit diesem Steine überein«, wo er den gewöhnlichen Typus der philippischen Tetradrachmen (Münztafel I. No. 21) hätte nennen sollen, so kann man sich ihm durchaus nicht anschließen.

Wohl aber besteht eine gewisse Verwandtschaft zwischen dem Zeuskopfe des Carneols unbekannten Besitzes No. 5 [e]) und demjenigen der lokrischen Silbermünzen No. 12 der ersten Münztafel, nur daß in diesem Falle der Münztypus, einer der schönsten, die wir besitzen, der Gemme weit überlegen ist. Aber das Streben nach feinen Formen, durch welche sich der Kopf der Münzen auszeichnet ist unverkennbar auch in dem eben so von rechts nach links gewendeten Kopfe der Gemme bemerkbar, nur daß diese Feinheit hier ins Kleinliche und Spitze ausartet. Auffallend übereinstimmend ist die Behandlung des Haares, namentlich auf dem Scheitel und im Nacken, und ist die Bekränzung mit der besondern Markirung des Stengels zwischen den nicht ganz dicht gereihten Lorbeerblättern, und auch in der Behandlung des Bartes sind Reminiscenzen derjenigen in der Münze, nur daß die entfernt

a) Winckelmann P. d. St. II. III. No. 29.

b) Mariette II. 2., Lippert I. No. 9., Tassie-Raspe No. 858.

c) Lippert I. No. 10, Tassie-Raspe No. 875.

d) »de Wilde, Numism. sel. t. 10. No. 58 und Haym, Thes. Mus. Brit.«

e) Lippert I. No. 8. Tassie-Raspe No. 899; nach der Angabe an diesem letztern Orte gehörte er der Stosch'schen Sammlung, unter deren Abgüssen er aber nicht zu finden ist, nach Lippert ist »ein ähnlicher Stein« bei Beger, Mus. Palat. p. 5

archaisirende Regelmäßigkeit der Locken, welche wir hier finden, in der Gemme aufgegeben ist.

Zu den Vertretern des gewöhnlichsten, oder sagen wir normalsten Zeustypus gehören zwei der Steine, welche den Kopf des Gottes in der Vorderansicht darstellen, No. 7 eine Carneolgemme des florentiner Cabinets[a]) und No. 9 a. b. ein Chalcedoncameo des k. k. Cabinets in Wien[b]). Von diesen Steinen entspricht besonders No. 7 in allem Wesentlichen den Zeusköpfen unserer ersten Büstenclasse, ja man muß dies fein und bestimmt geschnittene Köpfchen eine durchaus erfreuliche Erscheinung nennen und zugestehn, daß in ihm das Ideal des Gottes richtig und hoch aufgefaßt ist. Weit weniger ist dies der Fall bei No. 9. welcher, besonders in der Vorderansicht, etwas Düsteres und durch die Angabe der Augensterne etwas Unruhiges hat. Dies verschwindet auch nicht in dem Profil 9b, dessen Umrißlinien sich gleichwohl dem normalen Typus in der Hauptsache annähern. Bemerkt zu werden verdient im Einzelnen nur der Mangel jeglichen Hauptschmuckes, wodurch dieser Cameo sich von allen übrigen unterscheidet, während er sich in den Formen und im Ausdruck am meisten zu der Münze von Odessos (Münztafel I No. 19) in Parallele stellt.

Von etwas finsterem Ausdruck und von merkwürdig gedrungenen Proportionen ist auch der Kopf No. 6, welcher nach einem Abguß der großen Cades'schen Abdrucksammlung[c]) gezeichnet ist, doch läßt zunächst der Lorbeerkranz an seiner Bedeutung nicht zweifeln und während die auf die Stirn hangende Locke in mehren Münzen (s. Münztafel I. No. 9, 22, 23) ihre Parallele findet sind schon oben unter den Büsten und Statuenköpfen einige Exemplare angeführt (s. besonders No. 24 u. 25), welche im finstern Ausdruck dem hier vorliegenden Kopfe zum mindesten Nichts nachgeben. Auf Münzen mit ähnlichem Charakter des Kopfes ist ebenfalls hingewiesen.

Normaler im Ausdruck aber eigenthümlich in einigen Einzelheiten der Formen ist No. 8 ein Carneol unbekannten Besitzes in Lipperts Daktyliothek[d]), zu welchem Lippert eine Münze von Axia als Parallele citirt. Die Ähnlichkeit ist sehr oberflächlich; Analogien aber zu den Formen des hier vorliegenden Zeuskopfes fehlen in den Typen mehr als einer Münze durchaus nicht.

Ungleich ungewöhnlicher, wenn auch an sich sehr schön, ist der aus der großen Cades'schen Abdrucksammlung[e]) gezeichnete Kopf No. 10, bei welchem der Gedanke an Poseidon schwerlich ganz ausgeschlossen bleiben kann. Für die Formen des Gesichtes, des weit vorladenden Bartes, des etwas wirren Haares fehlt es unter den sicheren Zeusdarstellungen gleichwohl nicht an manchen Analogien; dagegen ist im ganzen Bereiche dieser Monumente die merkwürdig stark nach oben gewendete Richtung des Gesichtes unerhört, und es dürfte schwer sein, für dieselbe einen Erklärungsgrund zu finden. Zweifel an der Echtheit kann sie aber am wenigsten

---

a) Mus. Florent. I. t. 53. No. 3, Lippert III. No. 12, Tassie-Raspe No. 846.

b) v. Sacken u. Kenner, d. Sammlungen des k. k. Münz- und Antikencabinets S. 413 No. 18, abgeb. b. Arneth, d. ant. Cameen u. s. w. des k. k. Münz- und Antikencabinets Taf. 16 No. 9.

c) Bezeichnet: Classe A. Divinità maggiori, 1. Giove No. 6.

d) Supplement No. 11.

e) Giove No. 3.

erwecken, da moderne Nachahmer sich im Kreise des Typischen und Gewöhnlichen halten. Die breite Taenie dagegen verstärkt den Gedanken an Poseidon.

In Betreff der Physiognomie, der Haar- und Bartbildung kann man endlich den Zeuskopf von mildem und freundlichem Ausdruck eines angeblich in der berliner Sammlung[a]) befindlichen Steines No. 11 wesentlich normal nennen; daß hier ein Theil der Brust mit dargestellt ist, dürfte auf späte Entstehungszeit hinweisen, zu der auch der ziemlich flache Schnitt und besonders die mangelhafte Entwickelung der Brust stimmt, während der auffallende Umstand, daß dieser Zeus über beide Schultern ein Gewand hängen hat in römischen Kunstwerken[b]) seine Analogie findet, also gegen die Erklärung als Zeus nicht geltend gemacht werden kann.

SIEBENTES CAPITEL.

Die statuarischen Darstellungen.

Χῶρος μὲν ἱερὸς πᾶς ὅδ' ἔστι.
Soph.

Es kann wohl kaum einem begründeten Zweifel unterliegen, daß wir in allen, oder, wenn der zahlreichen Sigilla wegen diese Einschränkung nöthig sein mag, in bei weitem den meisten statuarischen Darstellungen des Zeus wenn nicht Cultusbilder, so doch wenigstens Weihebilder (Anathemata) vor uns haben. Denn zu decorativen Zwecken, sei es edleren oder unedleren, zu denen so manche Statue anderer Gottheiten, des Dionysos, der Aphrodite, des Apollon und Hermes, der Artemis und Athena u. A. gedient haben mögen, mit denen man Triclinien und Badezimmer oder Gymnasien, Bibliotheken, Gärten und andere profane Räume schmückte, eignet sich die Gestalt des höchsten Gottes nicht. Wenn aber die erhaltenen Statuen des Zeus Cultus- und Weihebilder waren, so liegt die Annahme sehr nahe, daß die in denselben hervortretenden künstlerischen Verschiedenheiten in Gestalt und Haltung und in der die ganze Erscheinung so wesentlich bedingenden Gewandung sowie im Charakter und Ausdruck des Kopfes, um von den Attributen zu schweigen, auf dem Grunde verschiedener religiöser Ideen beruhen, welche sich in verschiedenen Beinamen — und deren hat Zeus ja unzählige — ausgesprochen haben werden. Diese Annahme muß nun wiederum den Wunsch lebhaft erregen, die Statuen des Zeus nach diesen innerlichen und idealen Kategorien vielmehr, als nach äußerlichen, d. h. in diesem Falle nach formellen und künstlerischen Gesichtspunkten zu classificiren, einen in der That vorhandenen Wunsch, welcher zu gar eifrigem Suchen nach Beinamen für die verschiedenen erhaltenen Gestaltungen des Gottes sowie zur Aufstellung einer Anzahl von Benennungen geführt hat, welche selten gut, meistens mehr oder weniger oberflächlich begründet, zum Theil ganz willkürlich gewählt, aber einzeln wenigstens, wie z. B. der viel misbrauchte »Meilichios« landläufig geworden sind.

---

a) So nach Tassie-Raspe No. 889.

b) Wandgemälde: Pitture d'Ercol. III. 50. 1. p. 263, Mus. Borbon. XI. 3. = Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte u. s. w. S. 200. No. 1005. 6; Lampen: Ant. d'Ercol. VIII. tav. 17. p. 111.

Ganz vergeblich ist dieses Streben nun freilich nicht gewesen; eine kleine Anzahl fest ausgeprägter Cultusgestaltungen des Zeus läßt sich in der That nachweisen und diese sollen in einigen späteren Capiteln (XI—XV.) zusammengestellt werden; durchführen aber läßt sich eine solche Classificirung weder für jetzt noch wird sie sich jemals durchführen lassen, bei Zeus so wenig, vielleicht noch etwas weniger, als bei anderen Gottheiten, womit natürlich nicht geläugnet werden soll, daß man in einer auf Cultusgründe gestützten Anordnung weiter wird vorschreiten können, als wir es zur Stunde vermögen. Die Gründe, aus welchen eine durchgreifende Ordnung nach Cultusgesichtspunkten unmöglich ist, sind im allgemeinen Theile dieser Betrachtungen (Band I.) entwickelt und gelten auch für Zeus. Denn offen vorliegende Thatsache ist es einerseits, daß nicht wenige Cultusgestalten sich nur durch die Veränderung der Attribute von einander unterscheiden, welche uns in den Marmorstatuen meistens und auch bei kleinen Bronzen nicht selten fehlen; der sitzende Nikephoros (Olympios?) z. B. unterscheidet sich, wenn wir die lange Reihe der mit seinem Typus geschmückten Münzen verfolgen, nur durch die auf der Rechten getragene Nike von demjenigen, welcher eben so den Adler trägt oder eine Phiale vorstreckt oder den Blitz erhebt, um von den Gestalten ephesischer, troischer, pergamenischer, koïscher u. a. Münzen zu schweigen, welche, zum Theil ausdrücklich mit eigenen Beinamen bezeichnet, sich von dem Nikephoros nur dadurch unterscheiden, daß bei ihnen die Nike durch eine auf die Hand des Gottes gestellte kleine Figur ersetzt ist, welche, wie die Artemis von Ephesos, das troische Palladion, der pergamenische oder koïsche Asklepios u. A. den besondern Cultus des Prägeortes angehn. Eben so wiederholt sich, um ein zweites Beispiel zu nennen der ganz nackt stehende Nikephoros des achaeischen Bundesgeldes (Münztafel II. No. 17. 17 a), den man als den Homagyrios bezeichnet, fast genau in derselben Gestalt als Juppiter Tonans auf Münzen des Augustus (das. No. 42) und außerdem noch mehre Male mit wechselnden Attributen auf griechischen und römischen Münzen, ohne Attribute in Statuetten und wenigstens einer Marmorstatue (s. unten), welche letzteren sei es mit der Nike, sei es mit dem Adler, dem Blitz oder einer Phiale in der Rechten zu ergänzen und danach mit verschiedenen Beinamen zu versehn in den meisten, wenn nicht in allen Fällen bare Willkühr sein würde.

Andererseits wird sich auch nicht verkennen lassen, daß gewisse Attribute wie Scepter, Adler und Blitz dem Zeus so gewöhnlich sind, daß sie sich bei einer Reihe von verschieden benannten Gestaltungen des Gottes wiederholen können und z. B. in Münzen in der That wiederholen. Möglich, daß die entsprechenden Statuen sich durch den Charakter und Ausdruck des Kopfes von einander unterscheiden, aber schwerlich werden wir auch da, wo die Köpfe der uns erhaltenen Statuen antik und zugehörig sind — was ja oft genug entweder nicht der Fall oder was doch zweifelhaft ist — es unternehmen wollen und dürfen, nach dem bloßen Ausdruck und ohne weitern, positiven Anhalt, als diesen überaus unsichern, die Statuen mit diesem oder jenem Beinamen zu versehn.

Und endlich darf auch das nicht übersehn werden, daß derselbe Beiname des Gottes keineswegs in allen Fällen dieselbe Gestalt, dieselben Attribute, denselben Charakter des Kopfes bedingte. Der Zeus Kasios in Pelusion war jugendlich,

apollinisch dargestellt und hielt in der Hand die Granate,[a]) der gleich benannte Gott auf Münzen von Kerkyra sitzt bärtig, das Scepter in der Rechten, die Linke in die Seite gestemmt in seinem Tempel[b]); jugendlich ist der Ζεὺς Ἑλλάνιος auf syrakusischen Münzen[c]), aber damit ist nicht gesagt, daß jeder andere Zeus Hellanios ebenfalls jugendlich gebildet sei[d]). Der Olympios des Phidias war mit Kotinos bekränzt, der Kopf des ausdrücklich so bezeichneten Olympios auf Münzen von Maeonia in Lydien erscheint bald lorbeerbekränzt, bald mit der Taenie geschmückt[e]), lorbeerbekränzt auf Münzen von Alexandria[f]). Wiederum andererseits ist es unmöglich, nicht zu glauben, daß der Zeus, dessen lorbeerbekränzter Kopf auf unzählbaren Münzen vorkommt, an den Orten, an welchen diese Münzen geprägt sind, nicht verschiedene Beinamen geführt habe, welche wir aber da, wo sie die Beischrift nicht giebt, aus den in den Hauptsachen gleichen Typen nimmer zu errathen vermögen.

Geht nun aus den vorstehenden Bemerkungen wohl zur Genüge hervor, daß man weder sagen könne: der so und so benannte Zeus hat diese und nur diese Gestalt, noch auch: der so und so künstlerisch gestaltete Zeus führt diesen und nur diesen Beinamen, so wird für die Anordnung der erhaltenen Bildwerke, hier zunächst der Statuen, da namentlich für diese auch die Darstellung einer kunstgeschichtlichen Abfolge in irgend durchgreifender Weise nicht möglich ist, Nichts übrig bleiben, als nach Aussonderung derjenigen Bildwerke, für welche sich entweder bestimmte Beinamen begründen lassen, oder welche sich durch besonders charakteristische Merkmale und Attribute bestimmt aus der Masse trennen, wesentlich formellen und künstlerischen Gesichtspunkten zu folgen und ruhig abzuwarten, ob sich im Laufe der Zeit für die eine und die andere der auf diese Weise gewonnenen Classen und Gruppen noch besondere Benennungen aufstellen lassen werden.

I. Die thronenden und sitzenden Zeusstatuen.

Wenn man die Statuen des Zeus nach künstlerischen Gesichtspunkten ordnet, so wird man als obersten Eintheilungsgrund schwerlich einen andern geltend machen können, als den Unterschied der sitzenden und der stehenden Statuen. Unter diesen aber den sitzenden die erste Stelle einzuräumen gebietet nicht allein der Umstand, daß sie, ganz im Allgemeinen gesprochen, mit dem thronenden Zeus des Phidias, dem edelsten und höchsten Vorbilde, eine nähere Verwandtschaft haben, als die stehenden insgemein und daß auch unter den Werken der namhaften Meister nach Phidias, wie früher (S. 69 mit Anm. 74) gezeigt worden ist, die sitzenden Statuen überwogen, sondern eben so sehr die unbestreitbare Thatsache, daß das Sitzen, namentlich das thronende Sitzen die höchste und universellste Auffassung des Gottes als des Königs Himmels und der Erde mit besonderem Nachdruck hervorhebt.

a) Achill. Tat. III. 6, s. oben S. 4 Note d.
b) Mionnet II. 73. 52 sq., s. oben S. 4. Note e.
c) Mionnet I. 308 sq. 882—891.
d) Vergl. unten Capitel 11.
e) Mionnet IV. 64. 340 sq. (lorbeerbekränzt), 342 (mit der Taenie).
f) Mionnet VI. 61 sq. 170.

Es wird nun aber gerathen sein, ganz abgesehn von dem in vielen Fällen schwer festzustellenden Kunstwerthe der einzelnen Exemplare, denjenigen Typus an die Spitze zu stellen, welcher sich mit mehr oder weniger geringfügigen Variationen nicht allein statuarisch am häufigsten findet, sondern sich auch in anderen Classen von Monumenten am weitesten verfolgen läßt, obgleich sein erstes Vorbild nachzuweisen nicht möglich oder wenigstens bisher nicht gelungen ist.

Erste Classe.

Die Statuen dieses Typus zeigen den Gott mit nacktem Oberkörper, nur daß ein Zipfel des den Unterkörper verhüllenden Himation die linke Schulter bedeckt und mehr oder weniger weit auf die Brust hangt; der linke Arm ist seitwärts auf das in allerdings nicht ganz constanter Höhe, jedoch immer hoch gefaßte Scepter gestützt, die rechte Hand liegt, sei es ohne Attribut oder mit dem, meistens, wenn nicht immer ergänzten Donnerkeil bewehrt, entweder im Schooß oder auf dem Schenkel, wofür sich Analogien in Münzen, Gemmen, Reliefen und Wandgemälden anführen lassen [a]). Da aber die Arme dieser Statuen mehrfach entweder halb oder auch ganz restaurirt sind, so mag bei einigen derselben der rechte Arm etwas gehoben und frei vorgestreckt gewesen sein oder auch ruhig hernieder gehangen haben, wobei uns dann Münzen, Gemmen, Reliefe, Vasen- und Wandgemälde für das der rechten Hand zu gebende Attribut die Wahl zwischen dem Blitz [b]), einer Phiale [c]), für einzelne Fälle wohl auch dem Adler [d]) und möglicherweise wenigstens der Nike [e]) freistellen.

Die Statuen dieses Typus sind:

No. 1. Der ehemals Verospi'sche Zeus in der großen Nische am Ende der Sala dei busti im Vatican, jetzt mit No. 325 bezeichnet [f]).

No. 2. In der Sammlung Smith-Barry in Marbury-Hall in Cheshire [g]).

No. 3. Im Museum des Louvre, ehemals in der Villa Borghese [h]).

---

a) Vergl. Münztafel II. No. 13, Gemmentafel II. No. 3, Reliefe Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 115; Mon. dell' Inst. V. 36; Denkm. d. a. Kunst II. No. 13 und 750; Archaeol. Zeitung I. Taf. 7. u. A. Wandgemälde Mus. Borbon. XI. 39.

b) Münztafel II. No. 11, Gemmentafel II. No. 5. Reliefe: Denkm. d. a. Kunst II. No. 76; Montfaucon, Ant. expl. I. 10. p. 36.

c) Gemmentafel II. No. 2 u. 4. Reliefe: Mon. dell' Inst. IV. 22; Pistolesi, Vaticano descritto V. 63.

d) Münztafel II. No. 8—10.

e) Münztafel II. No. 1, 3—7, Gemmentafel II. No. 1.

f) Vergl. Beschreibung Roms II. II. S. 193 No. 106; abgeb.: Mus. Pio-Clem. I. tav. 1 (vergl. noch Visconti, Opere varie II. p. 423 sqq.), danach in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 7; neuere Abbildungen bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 397 No. 666 (vergl. den Text III. p. 21), Pistolesi, Vaticano descritto V. tav. 52, E. Braun, Vorschule der Kunstmythologie Taf. 10, außerdem noch vielfach in von anderen abhängigen Zeichnungen.

g) Abgebildet nur bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 396 D. No. 666 A, Text III. p. 22. Neuerlich erwähnt von Conze, Archaeol. Zeitung 1864 Anz. S. 237*.

h) In Claracs Catal. des Louvre No. 86, Fröhner, Notice de la sculpt. ant. p. 62 No. 30, abgeb. b. Bouillon, Musée des ant. III. statues pl. 1. No. 2, Clarac, Mus. de sculpt. pl. 312 No. 667, Text III. p. 23, sowie in den Sculture del palazzo della villa Borghese, parte II, stanza IV. tav. 2 in einer Seitenansicht von rechts her.

No. 4. Im Garten des Palastes Rospigliosi in Rom, kleinere Abtheilung rechts vom Eingang[a]). Unedirt.

No. 5. In der kaiserlichen Ermitage in Petersburg, aus der Campana'schen Sammlung, in welche die Statue von dem Kunsthändler Pacetti in Rom verkauft worden zu sein scheint[b]).

No. 6. Statuette, aufgestellt in dem Thierkreise des Atlas im Caféhause der Villa Albani[c]).

No. 7. Im Garten der Villa Albani, unter der Porticus rechts am Ende des Hauptgebäudes des Casino[d]). Unedirt.

No. 8. In England im Besitze eines Herrn Skipwith, in Korinth gefunden[e]). Unedirt.

No. 9. Im Museum von Toulouse[f]). Unedirt.

No. 10. Kolossaler Torso mit Kopf im Museo Nazionale in Neapel, in Cumae gefunden[g]).

No. 11. Torso im Gebäude der Nomarchie in Sparta[h]). Unedirt.

No. 12. Torso in der Vorhalle des Casino der Villa Borghese, mit No. 26 bezeichnet. Unedirt.

No. 13. Statuette in der runden Vorhalle des Caféhauses der Villa Albani, auf der 10. Säule; nur zu den Torsen zu rechnen, da der ganze Oberkörper modern ist[i]).

Zu diesen Marmorexemplaren kommen von kleinen Bronzen:

No. 14. Im kaiserl. königl. Münz- und Antikencabinet in Wien No. 540a, in Lydien gefunden[k]). Unedirt; siehe S. 122 Fig. 11.

No. 15. Im Museo Nazionale in Neapel, jetzt mit No. 1725 bezeichnet[l]).

No. 16. Im Münz- und Antikencabinet der kaiserl. Bibliothek in Paris[m]).

---

a) Neuerdings, Nachrichten aus Rom gemäß, hier entfernt.

b) Guédéonow, Ermitage imp. Musée de sculpt. ant. No. 152; vergl. Archaeol. Zeitung 1862 Anz. S. 276*, Cataloghi del Museo Campana, Classe VII. No. 1, abgeb. bei Guattani, Monum. ined. per l'anno 1805 tav. 11, danach bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 405 No. 691 in der Vorderansicht, pl. 398 No. 669 nochmals mit mancherlei Verschiedenheiten im Halbprofil von links unter der Angabe: Collection Pacetti, vergl. den Text III. p. 25 und p. 50.

c) Beschreibung Roms III. II. S. 500, abgeb. bei Guattani, Mon. ined. 1786 Luglio tav. 3.

d) Beschreibung Roms III. II. S. 509, Indicazione antiquaria per la Villa Albani No. 203.

e) So nach der Angabe Visconti's in den Opere varie II. p. 423 Note 2, vergl. Clarac, Mus. de sculpt. Text Bd. III. p. 22. Note 1.

f) Vergl. Stark, Städteleben, Kunst und Alterthum in Frankreich S. 605.

g) Siehe oben S. 84. Note b.

h) Vergl. Annali dell' Inst. von 1861 p. 36.

i) Beschreibung Roms III. II. S. 510., Indicaz. ant. No. 371.

k) Vergl. v. Sacken und Kenner, die Sammlungen des k. k. Münz- und Antikencabinets S. 286.

l) Gerhard u. Panofka, Neapels ant. Bildw. S. 178, Zimmer III. Schrank 9, abgeb. Antichità di Ercolano Vol. VI. tav. 87, wahrscheinlich identisch mit der bei Helbig, Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens S. 23 No. 69b erwähnten Figur, welche mit vier anderen Bronzefiguren in einer Nische im Peristyl eines Hauses gefunden worden ist.

m) Vergl. Chabouillet, Catalogue général des Camées etc. de la bibliothèque imp. p. 486

No. 17. Ebendaselbst[a]).

Im Einzelnen ist über diese Monumente Folgendes zu bemerken:

Die ehemals Verospische Statue No. 1 ist einzig und allein als die am häufigsten abgebildete und besprochene an die Spitze gestellt, denn einen Vorrang vor den übrigen verdient sie in keiner Beziehung, weder ihrer Größe ($9^3/_4$ röm. Palm = 2,17 m.) wegen, denn andere Statuen und Torse (No. 5. 10) sind größer, noch wegen ihrer Erhaltung, denn sie ist so stark restaurirt, daß sie eigentlich nur unter den Torsen aufgezählt werden dürfte[b]). Aber auch ihr Kunstwerth würde sie zu der Stellung an der Spitze nicht berechtigen. Es ist nicht mehr nöthig, gegen die ganz unverdiente Überschätzung, welche sich aus Viscontis Beurteilungen (an den ang. Orten) in neuere Bücher[c]) fortgepflanzt hat, eine ausdrückliche Polemik zu richten, seitdem die richtige Ansicht, daß wir es mit einem ganz gewöhnlichen Stück römischer Arbeit zu thun haben, bei competenten Beurteilern sehr bestimmten Ausdruck gewonnen hat[88]) und nur dagegen wird es die Mühe lohnen Einsprache zu erheben, daß diese Statue gelegentlich noch neuerdings als das beste der uns erhaltenen Mittel zur Vergegenwärtigung des Zeus des Phidias genannt wird[d]), von dessen erhabener Schönheit sie in ihrer Ausführung eben so weit absteht wie von seiner göttlichen Einfalt und Stille in ihrer Composition, wenigstens in derjenigen Composition, welche wir in der ergänzten Statue vor unseren Augen haben. Ob und in wiefern die Restauration ganz das Richtige getroffen hat, kann man freilich mit Sicherheit nicht sagen; für den nicht eben geschickt angebrachten Adler wird sich Niemand verbürgen wollen, eben so wenig für den Blitz in der im Schoß oder auf dem Schenkel ruhenden Rechten. Nur muß hier erinnert werden, daß dies Motiv an sich in Münzen, Gemmen und Reliefen wiederholt ist[e]) sowie es sich auch in den Bronzen No. 14 und No. 16 der vorstehenden Liste findet und man muß sagen, daß die von Visconti zuerst ausgesprochene, von Anderen mehrfach wiederholte Ansicht, der rechte Arm sei eher etwas gehoben und mit einer Phiale vorgestreckt zu denken, jedes positiven Anhaltes entbehrt. Visconti selbst, welcher im Museo Pio-Clementino eine Ausrüstung der Hand mit der Phiale oder auch mit der Nike, mit einer Chariten- oder Horengruppe für ungefähr gleich möglich hielt und nur, des milden Ausdruckes des Kopfes wegen den Blitz verwarf, macht in seinem spätern Aufsatz (in den Opere varie a. a. O.) darauf aufmerksam, daß in der pariser Wiederholung dieses Typus (No. 3 der vorstehenden Liste, vgl. weiterhin) die Hand ohne irgend ein Attribut im Schoße liege, was sich vielleicht ähnlich bei der petersburger

---

No. 2920. Abgeb. bei Caylus, Recueil d'antiquités Vol. VII. pl. 82 No. 1. p. 286 mit Vertauschung von rechts und links.

a) Vergl. Chabouillet a. a. O. p. 487. No. 2921, abgeb. b. Caylus a. a. O. Vol. V. pl. 41. No. 1. p. 158 ebenfalls mit Vertauschung der Seiten.

b) Modern sind außer der Nase und Theilen des Haares beide Arme und der ganze untere Theil des Körpers vom Beginne der Bekleidung an nebst dem Sitz und dem Adler; so nach den übereinstimmenden Angaben Viscontis in den Opere varie a. a. O. Note 2. und Claracs a. a. O. p. 21; nach der Beschreibung Roms a. a. O. wären nur beide Arme ergänzt, aber das ist unrichtig.

c) So z. B. in Böttigers Kunstmythologie II. S. 186 oder in O. Müllers Handb. d. Archaeol. § 349. Anm. 2.

d) So bei E. Braun in der Vorschule der Kunstmythol. S. 8.

e) Siehe oben S. 115 Note a.

Statue (No. 5) ursprünglich wiederholt hat. Daß der rechte Arm der Verospischen Statue gehoben gewesen sei, ist nach der Gesammtcomposition der echten Theile nicht eben wahrscheinlich, vielmehr wird, wie auch die Wiederholungen des Typus in No. 2 und 3 zeigen, der Ergänzer mit Recht den Arm enger an den Körper angeschlossen und in Folge dessen die Hand auf dem Schenkel ruhend gebildet haben und wenn man sich allerdings für die Richtigkeit des Blitzes nicht verbürgen kann, so ist doch keineswegs zuzugeben, daß derselbe des milden Charakters des Kopfes wegen nicht möglich sei; ruhig im Schoße liegend oder in der ruhig herabhangenden Hand gesenkt widerstreitet der Blitz keineswegs einer milden Auffassung des Gottes und findet sich nicht allein bei der Statue Rospigliosi (No. 4, s. unten), welche ebenfalls den milden Zeus darstellt (s. oben S. 88 No. 22) sondern, und zwar hier unbestreitbar verbürgt, in der wiener Statuette No. 14, in mehren Reliefen[a]) und einem Wandgemälde[b]) wieder, in welchen Monumenten der Gott eben so ruhig und leidenschaftslos dargestellt ist wie in der Verospischen Statue.

Was den linken Arm anlangt, welchen die Ergänzung in ganz besonderem, ja unschönem Grade hoch auf das Scepter gestützt dargestellt hat, muß man, da keine die ursprüngliche Haltung desselben bezeichnenden Reste vorhanden sind, sondern auch die ganze Schulter modern ist, zugeben, daß er im Originale vielleicht das Scepter niedriger gefaßt hatte, wodurch die Statue an Ruhe und Harmonie des Gesammtumrisses gewinnen würde, in der Hauptsache jedoch wird der Ergänzer die Absicht des antiken Künstlers getroffen haben und an eine Scepterhaltung wie bei dem Zeus des Phidias für das Original zu denken sind wir, schon der Gestaltung der Musculatur des Torso wegen, sicherlich nicht berechtigt.

Über die 6 Fuß 10 Zoll (pariser Maß?) hohe, nach Claracs Angabe aus parischem Marmor gearbeitete Smith-Barry'sche Statue (No. 2), bei welcher Clarac nur die beiden Hände mit kleinen Stücken der Arme als ergänzt bezeichnet, läßt die einzige vorliegende Zeichnung kein Urteil in Betreff des Kunstwerthes zu, über welchen wir auch sonsther nur sehr unvollkommen unterrichtet sind. Wenn Payne Knight[c]) versichert, die Verospische Statue werde durch diese weit übertroffen, so mag das sein, besagt aber an und für sich nicht eben viel; Clarac (a. a. O.) lobt sie nicht besonders, spricht der Physiognomie einen weniger sanften Charakter zu als derjenigen des Zeus Verospi und nennt die Haare und den Bart gut angelegt, aber etwas trocken ausgeführt; Waagen in seinem Buche über Kunstwerke und Künstler in England kennt die Sammlung in Marbury-Hall nicht, Conze endlich in seinem schätzbaren englischen Reisebericht (Arch. Ztg. a. a. O.) erwähnt die Statue nur ganz im Vorbeigehn, da ihn, wie er berichtet, der hereinbrechende Abend bei seinem Besuch an der nähern Besichtigung verhinderte. Daß aber, auch nur die echten Theile der vaticanischen Statue in Betracht gezogen, die englische mit dieser die allernächste, auch von Clarac schon hervorgehobene Typenverwandtschaft habe geht aus der Zeichnung hervor.

Als dritte stellt sich zu ihnen die schon von Visconti und ebenso von Clarac

---

a) Siehe unten Cap. IX. Reliefe L. O. P. S. W. Z.

b) Helbig, Wandgemälde No. 102, Mus. Borbon. IX. 39, Braun, Vorschule 14.

c) Nach der Angabe in Müllers Handb. d. Archaeol. § 349. Anm. 5, die Stelle, wo dies Urteil ausgesprochen ist, kann ich nicht nachweisen.

als Parallele zu der Verospischen angeführte, wesentlich kleinere (1, 47 m.) und wiederum stärker ergänzte [a]) Statue von parischem Marmor im Louvre (No. 3), ein ziemlich gewöhnliches Stück Arbeit, wenngleich das Nackte nicht schlecht modellirt ist, aber bemerkenswerth durch die, wenigstens nach der Beschaffenheit der Fingerreste sehr wahrscheinliche Attributlosigkeit der ruhig auf dem Schenkel liegenden rechten Hand [89]).

Auch die weniger als lebensgroße Statue Rospigliosi (No. 4), an der ich (1859 und 1865) Ergänzungen nicht habe wahrnehmen können [b]) und welche von guter, wenngleich in keiner Hinsicht ausgezeichneter Arbeit ist, stimmt in allem Wesentlichen mit der Composition der vorgenannten Statuen überein, nur ist bei ihr der Blitz, wenn ich mich nicht getäuscht habe, echt, mit welchem sich die rechte Hand etwas steif vorgestreckt in den Schoß legt, ja so weit vorgestreckt, daß der Oberkörper durch diese Bewegung eine Drehung erfährt, welche die rechte Schulter und Brust vortreten macht. Der linke Arm ist etwas hoch, aber nicht prahlerisch auf das Scepter gestützt. Von dem Kopfe ist oben (Cap. V. No. 22) gesprochen worden.

Die 3,62 m. hohe Statue No. 5 in der kaiserlichen Ermitage in Petersburg wurde von Thomas Jenkins in der Villa Barberini in Castel Gandolfo gefunden, auf der Stätte einer Villa Domitians. Es fehlten ihr beide Arme, angeblich die Hände ausgenommen, und die ganze Gewandung, außerdem der oberste Theil des Kopfes und ein Theil der Füße. Die Arme sind zu verschiedenen Malen verschieden ergänzt worden. Guattanis und Claraes Zeichnungen zeigen den rechten Arm mit halbgeöffneter Hand ohne Attribut auf dem rechten Schenkel liegend; sodann (wahrscheinlich als die Statue in Campanas Besitze war) wurde sie ganz nach dem Vorbilde des Verospischen Zeus mit einem Blitz in der rechten Hand restaurirt [c]), während man ihr jetzt [d]) eine aus vergoldetem Gyps hergestellte, auf einem Globus stehende und von dem Gott abgewendete Nike auf die Rechte gestellt hat. Die Linke hat man mit einem gewaltig großen Scepter ausgestattet, um welches sich indessen die (angeblich antike) Hand nicht recht schließt; und außerdem hat man der Statue links einen ebenfalls von vergoldetem Gyps gemachten Adler beigegeben. Aus dem gleichen Material besteht die Gewandung, welche im Alterthum ohne Zweifel aus Metall, wohl wahrscheinlich aus vergoldeter Bronze bestanden hat und deswegen abhanden gekommen ist. Diese Gewandung ist, und zwar in allen Restaurationen der Statue, im Allgemeinen nach dem gewöhnlichen Schema des Himation sitzender Zeusstatuen geordnet, zeigt aber die eine, bei keiner zweiten

---

a) Modern: der Kopf, der linke Arm mit der Schulter und einem Stücke der Brust und mit der Hand, der halbe rechte Vorderarm mit der Hand, ausgenommen die Enden der Finger, welche mit der Gewandung zusammenhangen, beide Füße, ein Theil der Gewandung und der Plinthos. Nach Fröhner.

b) Neuerdings in Rom gemachte Anfragen sind erfolglos geblieben, weil, wie schon bemerkt (oben S. 116. Note a) die Statue jetzt von ihrem frühern Standort entfernt und ihr gegenwärtiger Aufbewahrungsort nicht bekannt ist.

c) So zeigt sie die Photographie in dem Werke von D'Escamps: Galérie des Marbres antiques du Mus. Campana à Rome u. s. w. 1867 nach einer gefälligen Mittheilung Wieselers.

d) Nach Guédéonow a. a. O. und nach Ausweis einer von Brunn mitgetheilten Photographie.

Zeusstatue, dagegen wohl bei Imperatorenstatuen dieses Typus [a]) nachweisbare Abweichung von dem gewöhnlichen Schema, daß sie das ganze linke Bein vom Knie abwärts nackt erscheinen läßt. Ohne Zweifel hat sich in der Beschaffenheit der Oberfläche des Marmors, sei es in Corrosion der unbedeckt gewesenen Theile, sei es in geringerer Ausführung der bedeckt gewesenen, ein bestimmter Anlaß zu dieser, einer andern Zeusstatue nicht nachgebildeten Gewandanordnung gefunden, welche wir deshalb als beglaubigt anzuerkennen haben. Außer den verzeichneten Ergänzungen, zu denen noch die Nase zu fügen ist, scheint auch das Haar in seinen unteren Partien und besonders der Bart restaurirt zu sein, der in den Zeichnungen bei Clarac und Guattani eben so auffallend kurz wie in der jüngsten Photographie auffallend lang erscheint. Die Hinterseite der Statue ist nicht ausgeführt. — Die Statue wird von Guattani über die Verospische erhoben und verdient, soweit nach einer sehr schönen Photographie ein Urteil erlaubt ist, diesen Vorzug im vollen Maße, man mag den Charakter des Kopfes (s. oben Cap. V. No. 9) oder der Haltung des Körpers oder endlich die Ausführung des Nackten an Brust und Bauch ins Auge faßen. Dem Gesammttypus nach steht sie jedoch der Verospischen sehr nahe; inwiefern die ursprünglichen Attribute beide Statuen getrennt haben läßt sich jetzt nicht mehr entscheiden; dem Charakter des Kopfes nach sind sie verschieden.

Die Statuette Albani (No. 6) ist ein ganz gewöhnliches Stück Arbeit, aber sie ist für die Composition gleichwohl bemerkenswerth durch die, abweichend von den meisten Exemplaren dieses Typus, vorwärts, nicht so weit seitwärts gerichtete Stellung des scepterhaltenden und nur vom Ellenbogen an ergänzten linken Armes und auch dadurch, daß hier wiederum die rechte Hand ohne Attribut ruhig im Schoße liegt.

Die zweite Albanische Statue (No. 7) trägt jetzt einen Sarapiskopf, an welchem, wie auch in der Beschreibung Roms (a. a. O.) bemerkt ist, der Modius bis auf einen antiken Rest ergänzt, der aber gleichwohl seinem Charakter nach entschieden Sarapis ist. Nur daß er schwerlich zu dieser Statue gehört, welche durch den Thron mit hoher, zum Theil gebrochener Lehne, auf welchem sie sitzt und durch den ihr beigegebenen, bis auf den Kopf antiken Adler bemerkenswerth ist. Beide Arme sind ergänzt; über die Richtigkeit des Blitzes in der Rechten läßt sich nicht absprechen, die ziemlich hoch und weit seitwärts aufgestützte Haltung des linken Armes mag der Absicht des antiken Künstlers gemäß sein.

Über die Statue No. 8 ist Nichts bekannt, als was oben angegeben worden ist und daß Visconti und Clarac in ihr eine Replik des Verospischen Zeus anerkannten.

Die Statue No. 9, von Kalkstein, welche den Gott mit den Attributen von Blitz und Adler ausgestattet zeigt, nennt Stark a. a. O. eine »mäßige Arbeit«.

Den ursprünglichen Kunstwerth des neapeler Torso No. 10 zu würdigen ist bei seinem jetzigen Zustand und seiner ungünstigen Aufstellung nicht leicht; was sich etwa sagen läßt ist der Hauptsache nach früher, bei der Besprechung des Kopfes (Cap. V. No. 15) beigebracht, hier dürfte nur noch hervorzuheben sein, daß das Fragment ganz unzweifelhaft der hier in Rede stehenden Typenclasse angehört.

---

a) Vergl. z. B. den Tiberius in den Denkm. d. a. Kunst I. No. 355 und Clarac, Mus. de sculpt. pl. 924 No. 2354, und weiter pl. 919 No. 2330, pl. 925 No. 2352, pl. 926 No. 2356, pl. 935 No. 2386 und sonst.

Von dem Torso No. 11 wird in den Annali a. a. O. hervorgehoben, daß er auf einem Throne sitze, Brust und rechten Arm entblößt und die gewöhnliche Bekleidung habe; es fehlen ihm Kopf, Arme und Füße, die Arbeit wird als römisch bezeichnet.

Auch der Borghesische Torso No. 12 zeigt im Ganzen die bekannte Composition, ist jedoch nach unten etwas mehr enthüllt, als gewöhnlich und bis an das Schambein erhalten, von guter Arbeit, breit und imposant in den Formen. Die Arme sind ab-, der Kopf ist mit dem Halse und einem Stück der Brust ausgebrochen, der Zipfel des Himation liegt auf der linken Schulter. Merkwürdig und eigenthümlich ist dieser Torso durch eine sehr stark nach rechts geneigte Stellung der Schultern, so daß die linke Schulter beträchtlich höher steht, als die rechte; war nun auch die Linke ohne Zweifel hoch auf das Scepter gestützt, so ist die Neigung doch zu stark, um nur hieraus erklärt werden zu können, vielmehr liegt wohl ein individuelleres Bewegungsmotiv vor, ein Herabreichen der rechten Hand oder dergleichen, mit welchem auch die größere Entblößung des Oberkörpers in Verbindung stehn mag; welches aber dieses Motiv gewesen sein mag, wird sich jetzt wohl kaum noch feststellen lassen.

Die Statuette No. 13 ist reine Duzendarbeit, aber merkwürdig durch ein sonst weder bei Zeusstatuen noch überhaupt in antiker Kunst nachweisbares kleines vierfüßiges Thier auf der Basis, welches für eine Wiesel erklärt und von Winckelmann an einer Stelle [a]) vermuthungsweise als Hinweisung auf einen Künstlernamen wie »Galanthes« angesprochen wird, während derselbe an einer andern Stelle [b]) sagt, dies Thier als Sinnbild des Zeus finde sich bei keinem Autor erwähnt und er wisse nicht, was er davon sagen solle, wenn es anders nicht Beziehung auf die »Galantis« (so, lies Galinthias) habe, welche als Sclavin der Alkmene ihrer Frau bei der Gebärung des Herakles behilflich war und daher von der eifersüchtigen Hera in die Gestalt des genannten Thieres verwandelt wurde. Hiermit ist aber eigentlich gar Nichts gesagt, denn was hätte die verwandelte Galinthias an der Basis einer Zeusstatue zu suchen?

Von der 15 cm. hohen Bronzestatuette No. 14 der wiener Sammlung heißt es in dem Katalog der HH. von Sacken und Kenner wörtlich: »Jupiter olympicus sitzend, die erhobene Linke hielt wahrscheinlich das Scepter, die gebogene Rechte den Blitz; das Lockenhaupt unbekränzt; das Himation fällt von der linken Schulter über den Rücken herab und ist über die Füße gezogen. Sehr großartig, majestätisch in der Erscheinung, das Auge gewaltig blickend, der Körper in breiten Massen, die Gewandung in reichen Falten. Eine Figur von großer Bedeutung.« Der hier beigegebene Holzschnitt [c]) (s. folg. Seite) wird hinreichen, um zu beweisen, daß was in den vorstehenden Worten zum Lobe dieser schönen, in den feineren Formen etwas gedrückten und verschliffenen Figur gesagt ist, seinen guten Grund hat, denn ohne Zweifel gehört diese Statuette zu den besten Bronzen dieses Kreises. Mit eben so gutem Recht aber verweisen die Verfasser des Katalogs des wiener Münz- und Antikencabinets in einer Note auf die Ähnlichkeit dieser Figur mit dem Zeus Verospi im Vatican und nur die weitere Vergleichung mit einer Bronze der Pour-

a) Versuch einer Allegorie § 257.

b) Monum. ined. I. 2. 6.

c) Nach einer Zeichnung, welche Hrn. Freiherrn v. Sacken verdankt wird.

talès'schen Sammlung wäre besser unterlassen worden, da hier die in wesentlichen Stücken verschieden componirte ehemals Denon'sche Statuette (unten No. 23, Clarac, Mus. de sculpt. pl. 398 No. 668) gemeint ist. Der Typenclasse, an deren Spitze der Verospische Zeus steht, eingereiht, hat die wiener Statuette ihre Bedeutung einerseits durch den ruhig in der auf dem Schenkel ruhenden Rechten gehaltenen Blitz, andererseits durch die ruhige und maßvolle Haltung des auf das Scepter aufgestützten linken Armes und endlich nicht am wenigsten durch ihre in der That großartige Auffassung und schöne Ausführung.



Fig. 11. Bronzestatuette des Zeus aus Lydien in Wien.

Dagegen ist die pompejanische Statuette No. 15 ein sehr mittelmäßiges Stück, welches jedoch wegen der hohen Lehne ihres Thrones, wegen der theatralischen Haltung des Scepters, wegen des wiederum verbürgten Blitzes in der etwas erhoben vorgestreckten Rechten, nicht minder wegen der Bekränzung, welche doch wohl Lorbeer bedeuten soll, und endlich des ihr beigegebenen Adlers wegen immerhin einige Aufmerksamkeit verdient.

Über den Kunstwerth der pariser Statuetten No. 16 und No. 17 ist gegenüber den schlechten Abbildungen derselben ein Urteil nicht möglich. Während bei No. 16 der Thron noch weit größer gestaltet und reicher decorirt ist, als wir ihn bei No. 15 fanden, ja beinahe ein wenig zu groß für die auf ihm klein erscheinende Figur, fehlt derselbe bei No. 17 ganz, scheint aber nur in der Zeichnung bei Caylus durch eine Art von Felsen ersetzt zu sein, da Chabouillet (a. a. O.) sagt: »il ne reste pas de vestiges du trône«. Besonders bemerkenswerth ist diese $9\frac{1}{2}$ cm. hohe Statuette, welche Chabouillet »un joli bronze romain« nennt, dadurch, daß sie in dieser ganzen Reihe von statuarischen Darstellungen die einzige ist, welche verbürgtermaßen eine Phiale in der ruhig gesenkten Rechten hat, während die andere, 12 cm. hohe pariser Bronze No. 16 wie die neapolitaner den Donnerkeil hält.

Daß mehre römische Imperatorenstatuen [90]) in allem Wesentlichen nach dem Schema der hier besprochenen Statuen in ihrer Eigenschaft als irdischer Juppiter gestaltet sind, ist als eine allbekannte Thatsache hier nur im Vorbeigehn zu berühren.

In die Liste der bisher behandelten Monumente sind einige thronende Zeusstatuen nicht aufgenommen, welche von Manchen in derselben vermißt sein mögen; am meisten wird dies von der demnächst anzuführenden gelten. Dennoch haben diese Monumente, jedes auf seine Weise, zu viel Eigenthümliches, um ohne Weiteres

der ersten Typenclasse zugezählt zu werden. Dies mag auf den ersten Blick von der ersten dieser Statuen kaum mit Recht behauptet zu werden scheinen, wird sich aber dennoch rechtfertigen lassen, wenngleich eine allzu ferne Trennung von der Gesammtmasse für dies Monument durch die ihm hier angewiesene Stelle nicht in Anspruch genommen werden soll. Es handelt sich um:

No. 18, eine kleine Statue, welche früher der Artaud'schen Sammlung in Lyon angehörte und jetzt in der städtischen Sammlung (Musée lapidaire) daselbst aufbewahrt wird [a]), der ein besonderer Platz nicht sowohl ihres hervorragenden künstlerischen Werthes wegen, über welchen die Berichterstatter nicht ganz derselben Meinung sind [91]) als deswegen gebühren dürfte, weil diese im Wesentlichen gut erhaltene kleine Statue (3 Palm, 67 cm. nach Wolff, 1′8″, 55 cm. nach Clarac hoch) dem Zeus des Phidias näher verwandt zu sein scheint, als irgend eine der anderen uns erhaltenen Statuen und, wenn man dies bestreiten sollte, so doch jedenfalls der auf der oben S. 63 mitgetheilten athenischen Münze erhaltenen wahrscheinlichen Nachbildung des unter Hadrian in Athen aufgestellten olympischen Zeus bis in Einzelheiten hinein in auffallender Weise entspricht. Nun bestehn allerdings zwischen dem phidias'schen und dem hadrianischen Olympios wichtige Verschiedenheiten, welche ihres Ortes geflissentlich hervorgehoben worden sind und welche hier zu Gunsten der lyoner Statue wiederum zu verwischen keineswegs beabsichtigt wird; besonders die wundervoll anspruchslose, aber grade deshalb so wahrhaft grandiose Scepterhaltung des Zeus in Olympia ist in der Figur auf der athenischen Münze und nicht minder in der lyoner Statue, deren linker Arm in der Hauptsache richtig restaurirt sein wird, aufgegeben und jener glänzendern und bewegtern, welche uns die vorstehend besprochenen Statuen, No. 6 und die Statuette No. 14 etwa ausgenommen, zeigen, wesentlich angenähert, ohne jedoch das Äußerste von theatralischem Effect zu erreichen, welches in anderen Statuen sich findet. Schon dieses begründet eine Unterscheidung; wenn man sich aber auf das, worin die beiden vorliegenden Zeichnungen vollkommen übereinstimmen, verlassen kann, so athmet die lyoner Statue mehr als die allermeisten anderen überhaupt Etwas von der schlichten Würde und von der friedseligen Stille des phidias'schen Musterbildes. Der rechte Arm kann füglich etwas weiter erhoben gewesen sein, als ihn die Restauration darstellt, und es wird sich schwerlich Vieles gegen die Möglichkeit einwenden lassen, daß die rechte Hand auch in der Lage, in der wir sie jetzt sehn, eine Nike getragen habe. In der reichlichen Gewandmasse, welche auf der linken Schulter liegt und den ganzen Oberarm bedeckt, entfernt sich die lyoner Statue von dem athenischen Münzbilde, sowie von makedonischen Darstellungen eines sonst sehr entsprechenden Aëtophoros (s. Münztafel II. No. 8 und 9), endlich von den meisten anderen Statuen, welche eine größere Entblößung zeigen, um sich dem Zeus des Phidias, wie wir ihn auf der Münze von Elis kennen, um eben so viel zu nähern; der Wurf der Gewandung um die unteren Theile des Körpers scheint dagegen reichlicher als bei dem Zeus des Phidias und dem hadrianischen [92]) und die Stellung der Füße von

---

a) Abgebildet in doppelter Ansicht bei Clarac 397, 665, vgl. Text III. p. 20, danach in der Vorderansicht wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 8, außerdem in einer leichten Skizze des Bildhauers E. Wolff in den Ann. d. Inst. 1841 (XIII.) tav. d'agg. D, vergl. das. p. 52 f. und weiter Stark, Städteleben, Kunst und Alterthum in Frankreich S. 574 und Benndorf in der Archaeol. Zeitung v. 1865, Anz. S 73*.

beiden etwas verschieden, während die Beifügung eines — auf Löwenklauen ruhenden — Schemels, dergleichen keine der oben angeführten Statuen hat und welcher auch bei der Statuette No. 16 nur, wenngleich mit Recht, vorausgesetzt werden kann, ein neues Moment der Verwandtschaft der lyoner Statue mit dem Zeus in Olympia darbietet. Am meisten erinnert an den Zeus des Phidias — und an den hadrianischen in Athen — der ausführlich, reich und kunstvoll verzierte Thronsitz der lyoner Statue, an dem freilich mit gutem Takte bei den geringen Dimensionen des Werkes auf alle figürliche Ornamentirung verzichtet ist, der aber gleichwohl unbestreitbar der geschmückteste Thron ist, der bei irgend einer Zeusstatue von Marmor vorkommt, ja der in seiner Hauptform und Gliederung demjenigen des phidias'schen — und des hadrianischen — Zeus auffallend entspricht. Nichts desto weniger wird man sich wohl hüten müssen, zu glauben, daß wir es in der lyoner Statue mit einer bewußten oder beabsichtigten Nachbildung des phidias'schen oder auch nur des athenischen Zeus zu thun haben, einer Nachbildung der Art etwa, wie sie von der Parthenos in der seit 1860 bekannten Marmorstatuette von Athen [a]) vorliegt; dazu sind nicht allein der Verschiedenheiten zwischen allen dreien Gestalten zu viele, sondern dazu scheint die lyoner Statue zu frei erfunden und durchgeführt, zu originell.

Es sollte aber auch nur gezeigt werden, daß sie dem Olympios um ein Gewisses näher stehe, als die Statuen des gewöhnlichen Typus der ersten Classe. Über den Charakter und Ausdruck des Kopfes läßt sich nach den Zeichnungen um so weniger urteilen, da dieselben in dessen Wiedergabe nicht übereinstimmen; der Umstand, daß das Haar nicht bekränzt ist, sondern durch ein unter der vordern Partie verborgenes Band zusammengehalten wird, entfernt den Kopf um eben so viel von dem des olympischen Zeus, wie er ihn dem des hadrianischen nähert, welcher nach Maßgabe des Münzbildes ebenfalls nicht bekränzt, sondern mit der Taenie geschmückt gewesen zu sein scheint.

Zweite Classe.

Die drei Monumente, welche für jetzt die zweite Classe der sitzenden Zeusstatuen bilden, unterscheiden sich dadurch von allen anderen Statuen des sitzenden Gottes, daß sie denselben außer mit dem Himation mit dem Chiton bekleidet zeigen; es sind die folgenden:

No. 19. Torso, gefunden in den Trümmern des Maussolleums von Halicarnaß an der Ostseite, jetzt im britischen Museum mit No. 235 bezeichnet. Unedirt [b]).

No. 20. Kolossalstatue in Solus auf Sicilien gefunden, jetzt vermuthlich im Museum von Palermo [c]).

No. 21. Statue, welche der englische Bildhauer Westmacotte besaß und welche wahrscheinlich den Besitzer gewechselt hat, ohne daß über den gegenwärtigen Aufbewahrungsort Näheres bekannt wäre [d]).

---

a) Archaeol. Zeitung v. 1860 Taf. 135. 3 u. 4., 1865 Taf. 196 u. 197.

b) Vergl. Newton, Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae p. 222 und Urlichs, Skopas' Leben und Werke S. 197 f.

c) Abgeb. bei Serradifalco, Cenni su gli avanzi dell' antica Solunte tav. 3 und Antichità della Sicilia Vol. V. tav. 38, vergl. p. 62 sq., wiederholt in den Denkmälern d. a. Kunst II. No. 15.

d) Abgeb. bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 410 A. No. 669 B., Text Vol. III. p. 27.

Dem an der Ostseite des Maussolleums, wo Skopas arbeitete[a]), gefundenen und deswegen mit Wahrscheinlichkeit der Werkstätte dieses großen Künstlers zugeschriebenen Fragmente No. 19 fehlen jetzt Kopf und Hals, erhalten sind auf der rechten Seite der mittlere Theil des Oberarms und der Leib bis zur Hälfte des Unterschenkels unter dem Knie, links ist ein Stück des Beines erhalten, während das Knie und der größte Theil des Oberschenkels verloren ist[b]). Newton (a. a. O.) schließt aus der Richtung der Falten, daß die linke Hand auf einem Speer (oder Scepter) ruhte, während die vorgestreckte Rechte eine Schale gehalten hätte. Der Torso sitzt auf einem rechtwinkeligen Thron, dessen dickes Kissen nach beiden Seiten überhangt, das Gewand fällt über den Sitz hinunter. Den Typus erklärt Newton für göttlich, benennt ihn jedoch nicht ohne einiges Zögern Zeus und zwar des bei diesem ungewöhnlichen ganz bekleideten Oberkörpers wegen. Mit Recht hat aber schon Urlichs bemerkt, daß dies zumal bei einer nicht echt griechischem Boden angehörigen Götterdarstellung kein Hinderniß sei und mit demselben Rechte hat er auf den stehenden karischen Zeus Labraundeus verwiesen, für welchen er nur anstatt der Münze von Mylasa mit der archaischen Labraundeusherme (oben Fig. 2) besser auf die der Blüthezeit der Kunst angehörende Figur auf den Münzen der karischen Könige[c]) verwiesen hätte, um so mehr, als diese bei ihrer vollkommnen Constanz ziemlich sicher für die Nachbildung einer statuarischen Darstellung gelten darf. »Den karischen Nationalgott wird der griechische Meister«, wie Urlichs wiederum richtig schließt, »etwa an der Fronte des Gebäudes als dessen Schutzgott in der nationalen Weise gebildet haben, bekleidet, in der Linken die Lanze, in der Rechten das Beil«. Ob dieses letztere Attribut mit Recht in der vorgestreckten rechten Hand des Gottes, in welcher Newton eine Schale vermuthete, vorausgesetzt wird, kann nur durch Autopsie der Haltung des Armes, also an dieser Stelle nicht entschieden werden; ebenso können über den Kunstwerth nur die bei Urlichs mitgetheilten fremden Urteile wiederholt werden. Newton hat früher günstiger über denselben gedacht als in seinem genannten Buche, in welchem er die Gewandung etwas schwer und weniger fein ausgeführt nennt, während v. Lützow grade den Faltenwurf als herrlich und als dem parthenonischen auch in den spitzen Linien, welche die Falten begränzen, ähnlich preist. Die schöne Niobide im Museo Chiaramonti[d]) soll dagegen zurücktreten, wie die Copie hinter einem Originale (?).

Streng genommen hätte demnach der halikarnassische Torso zu den benannten Cultusgestalten gestellt werden müssen, doch schien es nicht gerathen, ihn von den beiden anderen Statuen zu trennen, bei welchen wir einen bestimmten aus dem Cultus oder aus halbbarbarischer Anschauung fließenden Grund für die vollere Bekleidung nicht anzugeben vermögen. Leider sind wir über diese beiden Statuen überhaupt bis jetzt nur mangelhaft unterrichtet.

Von der soluntischen Statue No. 20 urteilt Serradifalco, daß sie ohne Zweifel aus römischer Zeit stamme, im Ganzen aus Tuff (pietro di taglio) bestehe, während ein Theil des Halses (offenbar das von vorn sichtbare Nackte) und die Maske bis zur Oberlippe aus statuarischem Marmor eingesetzt sei. Ein ähnliches Verfahren

a) Plin. N. H. XXXVI. 31. ab oriente caelavit Scopas.
b) Nach Urlichs a. a. O.
c) Mionnet III. p. 397 sqq., Suppl. VI. p. 561 sq.
d) Am schönsten abgeb. bei Stark, Niobe und die Niobiden Taf. 12.

findet sich schon bei den jüngeren Metopen von Selinunt an den weiblichen Personen[a]), und dieser Umstand legt den Gedanken nahe, daß Mangel an Marmor bei der Bekleidung des Körpers des Gottes mit einem bis an den Hals reichenden Ärmelchiton wenigstens mitgewirkt hat. Denselben für allein bestimmend zu halten dürfte jedoch bedenklich sein, da man sich so oder so geholfen haben würde, ja geholfen haben müßte, wenn die religiöse und die künstlerische Auffassung des Gottes einer vollen Chitonbekleidung widersprochen hätte. Einige Löcher in der erhobenen linken Hand sollen darauf schließen lassen, daß dieselbe mit dem Blitz ausgestattet war, während das Schuhwerk des rechten Fußes Verzierungen von Eichenlaub zeige; der linke Arm ist höher als bei den meisten Statuen auf das Scepter gestützt. Auffallend ist, den Zeichnungen nach zu urteilen, die entschieden aufwärts gerichtete Wendung von Blick und Antlitz, doch kann das auf einer nicht glücklichen Projection des kolossalen Werkes beruhen, welches in einer zu nahen Unteransicht aufgenommen worden. Hervorhebung verdient die ungewöhnliche Höhe des Thronsitzes und der besonders große und sehr reich verzierte Schemel.

Bei der Westmacotteschen Statue No. 21 giebt Clarac, unsere einzige Quelle, weder Maße noch Material noch endlich die Ergänzungen an, über welche er selbst nicht unterrichtet zu sein bekennt. Der Kopf hat in der einzigen vorliegenden Zeichnung etwas entschieden Finsteres, Sarapisartiges und man würde bei dieser Statue eher an den gewöhnlich mit dem Chiton bekleideten Sarapis als an einen eigentlichen Zeus denken, wenn dem nicht — weniger der schwerlich echte Blitz in der steif vorgestreckten Rechten — als vielmehr der Adler unter der Armlehne des sonst ziemlich einfach behandelten Thronsitzes zu widersprechen schiene. Denn dieser Adler wird um so weniger als Ergänzung zu betrachten sein, als die Lehne fehlt, welche er zu stützen den Zweck hatte; für Sarapis aber ist das Adlerattribut wenigstens ungewöhnlich wenn nicht unnachweisbar, und daß man der Bekleidung wegen nicht an Sarapis zu denken genöthigt ist mag der soluntische Zeus No. 20 lehren.

Dritte Classe.

Die dritte Classe sitzender Zeusstatuen wird einstweilen nur durch zwei, unter einander im Charakter wiederum verschiedene Werke gebildet, welche aber das mit einander gemein haben, daß sie das Scepter anstatt in der Linken in der Rechten führen, eine Erscheinung, welche in allen anderen Gattungen von Monumenten keineswegs ungewöhnlich, dennoch durchaus nicht etwa gleichgiltig ist und eine Trennung der beiden dieselbe vertretenden Statuen von der Masse der übrigen entschieden empfiehlt, wenn nicht gebietet.

Die in Rede stehenden Monumente sind:

No. 22, eine 5 pal. 10 unc. (= 1,30 m.) hohe Marmorstatue, welche Clarac[b]) als in einer »Collection Vescovali« in Rom befindlich bezeichnet, aus welcher sie um so wahrscheinlicher in andern, aber vor der Hand unbekannten Besitz übergegangen ist, als die Vescovali (Vater und Sohn) Händler nicht eigentlich Sammler waren und die von ihnen besessenen Monumente weithin zerstreut sind[c]).

---

a) Vergl. Serradifalco, Antichità della Sicilia Vol. II. tav. 30—34.

b) Mus. de sculpt. pl. 406 No. 692, Text Vol. III. p. 51.

c) Nach einer Mittheilung Brunns.

No. 23, eine 17,5 cm. hohe Bronzestatuette, welche aus der Denon'schen Sammlung in die Pourtalès'sche kam[a]) während nicht angegeben werden kann wohin dieselbe bei der Auction dieser letztern Sammlung gerathen sein mag.

Beide hier zusammengestellten Monumente sind, wie gesagt, im Charakter sehr verschieden.

Die Vescovali'sche Statue zeichnet sich durch besondere Ruhe und des Schwunges einigermaßen entbehrende Schlichtheit der ganzen Erscheinung aus, gleicht hierin aber anderen Darstellungen des Gottes, welche gleicherweise das Scepter in der Rechten halten, so daß hier von Zufall keine Rede sein kann. Ganz besonders ist hier unter den Reliefen auf den von den anderen Göttern umgeben thronenden Zeus der Ara Capitolina[b]) zu verweisen, sodann auf den Zeus im Parthenonfriese; demnächst können noch das in den Annali e Monumenti dell' Inst. von 1856 tav. 5 publicirte Relief[c]) und in noch etwas fernerer Parallele zwei Reliefe im Louvre angeführt werden[d]). In Münztypen gleicht dem hier vorliegenden der des Baaltars tarsischer Münzen, welche nach Gewicht und Prägung der Seleukidenaera angehören[e]) und demnächst ein schöner Zeus auf Goldmünzen von Kyrene[f]), welcher in noch etwas größerer Bequemlichkeit der Haltung den linken Arm auf die niedrige Rückenlehne seines Thrones stützt, und an den Zeus im Parthenonfriese erinnert. In der Vescovali'schen Statue hält der Gott sein Scepter mit gesenktem, nach Clarac vom Ellenbogen an ergänztem Arme fast genau so wie in dem Relief der Ara Capitolina, wodurch zugleich die Richtigkeit der Ergänzung erwiesen und der Gedanke an irgend ein anderes in der Rechten vorgestrecktes Attribut ausgeschlossen werden dürfte; während aber der Zeus in dem genannten Relief seinen Blitz, wenn auch sehr ruhig, in der halbgesenkten Linken hält liegt in der Statue die angeblich ganz echte linke Hand ohne jedes Attribut müßig auf dem Schenkel. Die Füße sind, anders als es bei Zeusstatuen gewöhnlich ist, aber ähnlich wie in dem oben genannten, in den Annali von 1856 publicirten Relief, bequem auf den Boden gestellt und zeichnen sich durch eine etwas derbe Beschuhung aus. Die Bekleidung würde man die gewöhnliche nennen können, wenn nicht nach Clarac's Angabe der auf der linken Schulter liegende Zipfel mit der größern Partie, welche den Schoß und die Beine umhüllt, seltsamerweise keine Verbindung hätte. Dergleichen kommt auf keinem der vergleichbaren Denkmäler vor, deren mehre[g]) den Gott mit ganz nacktem Oberkörper darstellen, so daß hiedurch der Gedanke, das unverständliche Gewandstück auf der Schulter möge einer von Clarac übersehenen Restauration angehören wenigstens sehr nahe gelegt wird. Das Gesicht ist fast ganz modern, das lang auf den Nacken und die Schultern fallende Haar mit einer Taenie geschmückt; ein gewisser entfernter Anklang an ältern Stil wiederholt sich bedeutend stärker

---

a) Vergl. Clarac, Mus. de sculpt. pl. 398 No. 668, Text Vol. III. p. 23.
b) Cap. IX. Relief O. vergl. das bologneser Relief P.
c) Cap. IX. Relief L.
d) Cap. IX. Reliefe R und U.
e) Mionnet III. 621. 397 sq.
f) Siehe Münztafel II. No. 15.
g) Parthenonfries und die beiden Reliefe im Louvre, nicht minder die beiden angeführten Münzen.

in dem nächstverwandten capitolinischen Relief. Den Kunstwerth der Statue schlägt Clarac gering an[93]).

Die Denon-Pourtalès'sche Bronze No. 23 zeigt den Gott im Gegensatze zu den eben besprochenen Monumenten eher in einer erregten Stimmung. Mit stark bewegtem rechtem Arme stützt er das hoch gefaßte Scepter auf und hält den Donnerkeil in der energisch angezogenen Linken. Aber auch die ganze Haltung der auf einem kubischen Gegenstande (etwa einem ξεστὸς λίθος homerischer Reminiscenz?) sitzenden Figur hat Etwas von unruhiger Spannung und von einer Bewegung, als sei der Gott im Begriffe, sich rasch von seinem Sitze zu erheben, und damit stimmt wiederum der sehr bewegte Ausdruck des Kopfes überein, welcher, mit schmalblätterigem Laube bekränzt, einen fast ganz poseidonischen Charakter hat, der sich übrigens in Münztypen unteritalischer Städte[a]) bei Zeusköpfen, ähnlich wenigstens, wiederholt. Das hohe Lob, welches Clarac dem Kunstwerthe dieser Bronze spendet, erscheint, so weit nach Abgüssen und Nachahmungen in Erz überhaupt ein Urteil erlaubt ist, gerechtfertigt.

Von drei weiteren sitzenden Zeusstatuen, welche die 404. Tafel Claracs vereinigt, ist nicht viel zu sagen. Bei der bei Clarac unter No. 692 A aus den Marmora Oxoniensia pl. 1 wiederholten Statue in Oxford[b]) soll der Kopf antik, aber übergangen und auf den modernen Hals nebst der ebenfalls modernen Brust aufgesetzt sein, so daß für seine Zugehörigkeit Niemand einstehn kann. Echt wären, nach Clarac, beide Arme; in der erhobenen Rechten haben wir nach Maßgabe der so eben besprochenen Monumente, natürlich ein Scepter, nicht, wie Clarac meinte, den Blitz vorauszusetzen; dieser scheint von der auf dem Schenkel liegenden Linken gehalten zu sein. Der Kunstwerth soll sehr gering sein. Wolken unter den Füßen des Gottes sind selbstverständlich eine alberne Zuthat des modernen Ergänzers.

Von den zweien nach Boissard bei Clarac unter No. 692 B. und C.[c]) gezeichneten angeblichen Zeusstatuen wird man am besten ganz schweigen.

II. Die stehenden Zeusstatuen.

Größere Mannigfaltigkeit der künstlerischen Typen als bei den sitzenden Zeusstatuen, welche, wie die vorstehende Übersicht zeigt nicht wenige Stücke der Composition fast alle mit einander gemein haben und sich kaum in einige Classen von sehr ungleichem Bestande sondern lassen, finden wir bei den stehenden Statuen des höchsten Gottes. Nicht wenige dieser Typen vermögen wir in Kunstwerken anderer Arten, in Münzen, Reliefen und Gemmen wieder nachzuweisen, und diese Parallelen sollen im Folgenden, wo immer sie sich finden, angemerkt werden; allein grade aus ihnen geht hervor, daß wir auch bei den stehenden Statuen die allerwenigsten Typen auf bestimmte Cultusgründe zurückführen können, denn grade sie zeigen uns nicht selten eine und dieselbe Gestalt mit veränderten Attributen, ja zum Theil mit denselben

---

a) Siehe Münztafel I. No. 9.

b) Clarac, Mus. de sculpt. Text Vol. III. p. 51. Conze thut derselben in seinem englischen Reiseberichte, Archaeol. Zeitung von 1864 Anz. S. 167* f. keine Erwähnung.

c) Vergl den Text Vol. III. p. 52.

Attributen und höchstens durch Züge unterschieden, deren Feinheit sich unserer Beobachtung entzieht, in verschiedener Bedeutung verwendet, so daß es Willkühr sein würde, unsere gleich- oder wesentlich gleichgestaltigen Statuen unter diese verschiedenen Bedeutungen zu vertheilen. Es wird demnach auch hier Nichts übrig bleiben, als, der äußern Erscheinung als solcher folgend, nach künstlerischen Gesichtspunkten zu ordnen, wobei die Haltung und Stellung eine kaum wichtigere Rolle spielt, als die die Gesammterscheinung sehr wesentlich verändernde Art der Bekleidung, welche, wie das auch für andere Göttergestalten von Anderen längst geltend gemacht worden ist, nicht zufällig sein kann und deshalb nicht gleichgiltig ist noch vernachlässigt werden darf, welche im Gegentheil einen so bequemen Eintheilungsgrund abgiebt, um nach ihm Hauptmassen zu sondern, daß es gerathen ist, grade von diesem scheinbar Äußerlichsten auszugehn und ihm die feineren Züge der mehr innerlichen Verschiedenheit unterzuordnen.

Unter dem Gesichtspunkte der Gewandung beginnen die Zeusstatuen bei vollständiger Bekleidung mit Chiton und Himation um bei vollständiger Nacktheit zu enden; während aber die letztere sich, namentlich in Bronzestatuetten (wie in Münzen, Reliefen und Gemmen) gar nicht selten findet, ist die vollständige Bekleidung nur ein Mal nachweisbar in No. 24 einer Statue, welche Clarac[a]) als in der Villa Massimi in Rom befindlich bezeichnet und welche in der That noch heute in dieser beim Lateran gelegenen, früher Giustiniani'schen Villa vor dem Casino im Gebüsche steht[b]), welche aber, stark zusammengeflickt wie sie ist[c]), als Vertreterin einer eigenen Classe von Zeusstatuen hinzustellen um so weniger Veranlassung vorliegt als ihr antiker Ursprung nicht über allen Zweifel erhaben ist[d]). Ist sie echt, so wird sie als Zeus und nicht etwa als Sarapis oder vollends als ein Wesen aus menschlichem Kreise selbstverständlich nicht durch die ergänzten Attribute noch auch durch den aufgesetzten, also nur ungewiß zugehörigen Kopf, sondern durch den verstümmelten, ihr unzweifelhaft zugehörigen Adler bestimmt und findet als solcher ihre sicherste Parallele in der in Münztypen von Laodikea in Phrygien aus merkwürdig weit und mit absolutester Constanz verbreiteten, mit Chiton und Himation völlig bekleideten Zeusgestalt[e]), welche freilich eine andere Stellung hat. Zu dieser Münze gesellen sich noch ein paar andere, bei denen man aber zweifeln kann, ob die auf ihnen dargestellte Figur ein reiner Zeus sei; im Übrigen wird man im ganzen Bereiche der antiken Kunst, da die Vasenbilder mit rothen Figuren strengen Stils als wesentlich frühere Producte der sich entwickelnden Kunst hier nicht gerechnet werden dürfen, vergeblich nach einem in dieser Weise bekleideten Zeus suchen.

Vierte Classe.

Die bei weitem häufigste Bekleidung von Zeusstatuen, die sich bei mehren der gleich näher zu charakterisirenden Unterabtheilungen (Gruppen) wiederholt, ist die

a) Mus. de sculpt. pl. 396 F, No. 678 C, Text Vol. III. p. 37.

b) Nach brieflicher Mittheilung des Dr. Fr. Matz in Rom.

c) Nach Claracs und Matz' übereinstimmenden Angaben ist der Hals zwischengeflickt und sind modern beide Arme von der Mitte des Oberarmes an; das ganze Werk hat stark gelitten.

d) Dr. Matz schreibt: »sie schien mir keineswegs sicher antik«.

e) Vergl. Münztafel II. No. 29.

mit dem großen Himation, welches die linke Schulter und den linken Arm mehr oder weniger bedeckend oder einhüllend hinter dem Körper herumgenommen, die rechte Seite mehr oder weniger entblößend, lang bis auf die Füße herniederwallt und an der linken Seite sei es mit der auf die Hüfte gestützten oder auf den Rücken gelegten Hand, sei es durch den angedrückten Arm und Ellenbogen gehalten wird. Man könnte sich versucht fühlen, diese Art der Gewandung, wie sie eine überaus reiche und würdevolle, die ganze Gestalt in gewichtiger Breite hervorhebende und zu den schönsten Motiven Anlaß bietende ist, als die für Zeus nicht allein angemessenste, sondern auch am meisten charakteristische zu betrachten, wenn sie sich nicht bei anderen Gestalten, am genauesten bei Asklepios und mit einigen, allerdings nicht unwesentlichen Modificationen, wie namentlich die Miteinhüllung des rechten Armes ist, bei Sterblichen, Dichtern, Rednern, Philosophen wiederholte und sich demnach, in ihrem Grundmotiv wenigstens, als die gewöhnliche Tracht älterer, edler Männergestalten erwiese. Als charakteristisch verschieden von der Tracht des Lebens giebt sich hauptsächlich nur die schon früher besprochene Entblößung der rechten Seite des Oberkörpers zu erkennen, welche durch die Führung der Blitzeswaffe oder die Haltung des Scepters bei Zeus bedingt ist, und welche man für ihn als specifisch charakteristisch ansprechen würde, wenn sie sich nicht genau eben so bei Asklepios wiederholte, so genau, daß gewisse, freilich wie gezeigt werden wird, nicht alle so bekleidete Zeusstatuen durch den Kopf und die Attribute allein, die so oft modern sind, von Asklepiosstatuen unterschieden werden.

Am meisten von Asklepiosbildern verschieden und ganz gewiß nicht mit ihnen zu verwechseln, auch sicherlich nicht durch verkehrte Restauration — es müßte denn eine auch die Hauptmotive verändernde sein — aus Asklepiostorsen hervorgegangen, sind diejenigen Statuen, welche eben deswegen als

Erste Gruppe

an die Spitze der ganzen Classe gestellt werden.

Diese Statuen zeigen den Gott in das weite, reichfaltige Himation gekleidet, fest und dennoch schwungvoll stehend, den rechten Arm erhoben und wohl in allen Fällen, auch da, wo die Restauration ihnen verkehrter Weise einen Blitz in die Hand gegeben hat, auf das Scepter, möglicherweise eine Lanze (s. unten) aufgestützt zu denken. Die linke Hand ist auf die Hüfte aufgestützt, bald etwas mehr nach hinten und in das Gewand gehüllt, bald mehr nach vorn und aus dem Gewande hervortretend, was einer feinern Differenz auch des künstlerischen Ausdrucks mit dienen mag, eine Grundverschiedenheit indessen kaum bedingt. So, großartig, schwungvoll, gebietend, so mit erhobenem rechtem Arme steht Asklepios niemals, kann er nach seinem beschränktern und mildern Wesen niemals sich zeigen [94]. — Die Exemplare dieser Gruppe sind:

No. 25. Kolossalstatue aus Tyndaris im Museum von Palermo [a]).

No. 26. Kolossalstatue (2,30 m.) im Louvre [b]).

---

a) Abgeb. Annali dell' Inst. v. 1839 tav. d'agg. A. zu einem Aufsatze von W. Abeken das p 62 ff.

b) In Claracs Katalog No. 788 bis, Fröhner, Notice de la sculpt. ant. etc. p. 64. No. 32, abgeb. b. Bouillon, Mus. des ant. III statues pl. 1. No. 1, Clarac, Mus. de sculpt. pl. 311. No. 683, Text Vol. III. p. 42.

Schon hier ist zunächst Halt zu machen; denn einige andere Statuen, welche in ihrem ursprünglichen Zustande vielleicht, ohne das man dies mit Gewißheit sagen kann, mit den genannten übereinstimmten, weichen in ihrer heutigen Restauration wenigstens in einem charakteristischen Zuge von ihnen ab[95].

Abeken hat[a]) zu diesen Statuen und besonders zu der von ihm publicirten von Tyndaris als Parallele eine syrakusaner Münze citirt[b]), in deren Typus er den famosen von Verres aus seinem Tempel in Syrakus geraubten »Juppiter Imperator« bei Cicero[c]) nachzuweisen versucht, den Juppiter Imperator, den nach Cicero die Griechen Ζεὺς Οὔριος nannten und von welchem derselbe drei übereinstimmend gestaltete Statuen (tria signa uno in genere pulcherrime facta) anführt. Möglich, daß Abeken hierin das Rechte getroffen hat, obgleich seine Begründung nicht überall stichhaltig ist[96]), was ihm auch Jahn[d]) schon nachgewiesen hat, der freilich, getäuscht durch eine falsche Münzabbildung[e]), einen verunglückten Versuch gemacht hat, eine ganz andere Gestalt für den Zeus Urios oder Juppiter Imperator nachzuweisen. Allein mag es sich mit der, dieser Gestaltung des Zeus beizulegenden Benennung verhalten wie es will, die Übereinstimmung der Figur auf der syrakusaner Münze mit den Statuen, in erster Reihe mit der von Tyndaris hat Abeken jedenfalls mit Recht hervorgehoben und bis in Einzelheiten des Gewandwurfes hinein nachgewiesen, so daß es danach auch gerechtfertigt erscheint, wenn man das Münzbild zur Restauration der Statuen verwendet, und diese mit der rechten Hand auf die mit der Spitze gegen den Boden gekehrte Lanze anstatt auf das gewöhnlichere Scepter gestützt denkt und jedenfalls die Ergänzungen des Blitzes in der rechten Hand als verkehrt verwirft. Mit eben so großem Rechte hat Abeken (p. 63) im Allgemeinen die Majestät in der Haltung des Zeus in diesem Typus betont, mit etwas geringerem wohl (pag. 72) die Aufstützung der linken Hand auf die Hüfte oder in die Seite als das allgemeine Motiv des Ausruhens angesprochen, als welches es füglich nur dann gelten kann, wenn die ganze Haltung, wie das allerdings oft bei Asklepios und bei einigen der demnächst anzuführenden Zeusstatuen, auch bei solchen wie der des Sophokles im Lateran und des Aeschines in Neapel der Fall ist, Ruhe bezeichnet, nicht in unserem Falle, wo dies Motiv in Verbindung mit einer, wie schon gesagt, erhabenen, schwungvollen und gebietenden Haltung des ganzen Körpers, namentlich des hoch aufgestützten rechten Armes genau das bezeichnet, wofür man keinen bessern Ausdruck finden wird, als den Abeken (a. a. O.) anzieht, das homerische κύδεϊ γαίων.

Über die einzelnen Exemplare Folgendes.

Die erste Stelle gebührt ohne Zweifel der aus griechischem Marmor gearbeiteten Statue von Tyndaris (s. folg. Seite), obgleich dieselbe stark restaurirt ist[f]), allein Abekens

a) Annali a. a. O. p. 63.

b) Abgeb. a. a. O. tav. d'agg. A. 1, danach in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 22a. Vergl. Münztafel II. No. 25.

c) Cic. in Verr. IV. 57. 128 sq.

d) Archaeolog. Aufsätze S. 40 f.

e) S. Jahn a. a. O. Taf. 1 u. vgl. Friedlaender das. S. 44 f.

f) Modern sind: der Kopf, der ganze rechte Arm die Schulter ausgenommen, das rechte Bein vom halben Unterschenkel, das linke vom Knie an und ein Theil der Gewandung links; allein die Ergänzungen des Bildhauers Villareale in Palermo treffen, abgesehn vom Kopfe, über den sich nach der Zeichnung nicht urteilen läßt, gewiß das Richtige.

Bericht (a. a. O. p. 64) weist ihr einen hohen Kunstwerth an, den man einigermaßen auch noch aus der Zeichnung erkennen kann. Namentlich ist die Festigkeit und Großartigkeit der Stellung und die breite und einfache Behandlung des Gewandes des höchsten Lobes werth. Die linke Hand liegt hier, gänzlich in das Gewand eingehüllt, eher etwas nach hinten als nach vorn auf der Hüfte, das Himation bedeckt die ganze Schulter bis an den Hals und fällt mit einer breiten Masse über den linken Arm herunter, an der Vorderseite hangt, ähnlich wie bei der Figur auf der syrakusaner Münze, ein Zipfel, den der Restaurator vielleicht etwas zu groß gebildet hat, umgeschlagen herab.



Fig. 12.
Zeusstatue von Tyndaris.

Von allen erhaltenen Statuen am nächsten mit der von Tyndaris verwandt ist die von Abeken übersehene, hier ihr gesellte pariser No. 26, die freilich, ebenfalls stark und obendrein in einem Punkte falsch restaurirt[a]), an Kunstwerth wohl unter jener steht, obgleich Clarac in seinem Katalog des Louvre und eben so im Texte zu seinem Musée des sculptures a. a. O. dieselbe gewiß mit Unrecht »très médiocre de pose, de dessin et d'exécution« nennt. Richtiger urteilt, was die Stellung anlangt, Fröhner; der Haltung, welche jene der Statue von Tyndaris fast genau wiederholt, fehlt es bei dieser Statue so wenig wie bei jener an Erhabenheit und Schwung. Auch die Art der Gewandung ist dieselbe, nur daß der Behandlung derselben etwas an jener Breite und Einfachheit abgeht, welche die Statue von Tyndaris in so hohem Grade auszeichnet. Die bemerkenswertheste kleine Verschiedenheit zwischen beiden besteht darin, daß bei der pariser Statue die linke Hand etwas aus dem Himation hervor-

---

a) Modern wäre nach Clarac der Kopf, während Fröhner a. a. O., gewiß mit Recht, nur die Nase als ergänzt bezeichnet, neu sind ferner der ganze rechte Arm, welchen der Ergänzer mit einem Blitz ausgestattet hat, beide Füße mit dem Plinthos und die beiden ersten Finger der linken Hand.

tritt und vorn, nicht, wie bei der Statue von Tyndaris, hinten auf die Hüfte gestützt ist.

Ob die leichte Erhebung des linken Fußes, welche bei der pariser Statue ein Vortreten des Knies bedingt, eine weitere Abweichung von der Statue von Tyndaris darstellt ist deswegen nicht mit Sicherheit zu beurteilen, weil jene Theile bei der sicilischen Statue ergänzt sind.

Die beiden zunächst anzuführenden Gruppen von Zeusstatuen unterscheiden sich von der so eben besprochenen ersten in ihrem jetzigen Zustande in zwiefacher Weise, indem die erstere wohl den hoch erhobenen und auf das Scepter aufgestützt zu denkenden rechten Arm, nicht aber die in die Seite oder auf die Hüfte gestemmte linke Hand zeigen, was hinwiederum bei den Statuen der dritten Gruppe der Fall ist, welche dagegen einen gesenkten rechten Arm haben. In der übrigen Haltung haben beiderlei Statuen mit denen der ersten Gruppe viel Verwandtes und auch die Eigenthümlichkeit des vorn herabhangenden breiten Gewandzipfels wiederholt sich bei mehren derselben, allerdings nicht bei allen.

Zweite Gruppe.

Die zu dieser zweiten Gruppe zu rechnenden Exemplare sind die folgenden:

No. 27, die Statue im capitolinischen Museum in der untern Gallerie, jetzt mit No. 28 bezeichnet[a]; und ihr zunächst

No. 28, eine Statuette in der Villa Borghese im 5. Zimmer in der Nische, hinter dem mit No. 7 bezeichneten Hermaphroditen. Unedirt[b]. Schon um einen Grad weniger verwandt ist

No. 29, eine im Louvre im Magazin befindliche Statuette von 60 cm. Höhe[c], von offenbar geringem Kunstwerthe[97].

Dritte Gruppe.

Die etwas zahlreicheren Exemplare dieser dritten Gruppe sind:

No. 30, eine Statue im Museo Nazionale in Neapel, jetzt mit No. 158 bezeichnet[d];

No. 31, eine Statue in der Gallerie der Uffizien in Florenz, jetzt mit No. 178 bezeichnet[e];

No. 32, eine Statuette (3 palmi = 67 cm. hoch) in der Sammlung des Collegio Romano[f]; ferner steht diesem Typus ohne ihn ganz zu verlassen:

---

a) Beschreibung Roms III. I. S. 144. No. 30., abgeb. Mus. Capitol. III. tab. 2, danach wiederholt bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 400. No. 676, vergl. Text Vol. III. p. 32.

b) In der Beschreibung Roms nicht erwähnt, wenn sie nicht mit der Anführung III. III. S. 251 zu 3 »eine kleine Bildsäule Juppiters« im 6. Zimmer gemeint ist.

c) Abgeb. bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 399 No. 672.

d) Vergl. Gerhard u. Panofka Neap. ant. Bildw. No. 106, Finati, Regal Mus. Borb. No. 147, abgeb. bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 396 F. No. 678 D., vergl. Text Vol. III. p. 37. und in den Abhandlungen der Berl. Akad. phil. hist. Classe von 1857. Taf. 1. No. 3 zu einem Aufsatze von Panofka über merkwürd. Marmorwerke des k. Mus. in Berlin.

e) Abgeb. Galeria di Firenze Ser. IV. Vol. I. tav. 22 und danach bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 396 A No. 668 (lies 688, vergl. Text Vol. III. p. 48), erwähnt von Abeken, Ann. d. Inst. 1839. p. 71 Note 3 und von Meyer in Böttigers Amalthea I. S. 282.

f) Abgeb. bei Bonanni, Mus. Kircherianum Classe I. tab. 10. No. 1., vergl. Abeken a. a. O.

No. 33, eine im Museo Chiaramonti Vol. I. tav. 4 abgebildete Statue[a]). Endlich gehört in diese Reihe:

No. 34, eine 30 cm. hohe Bronzestatuette in der Gallerie der Uffizien in Florenz[b]).

Bei den Statuen der zweiten Gruppe kann ein Zweifel an ihrer Bedeutung als Zeus kaum aufkommen; sie sind in ihren echten Theilen denen der ersten Gruppe in der Stellung sowohl wie in der Gewandung so verwandt, daß sie möglicherweise zu denselben gestellt werden könnten, indem das eigentliche trennende Moment, der nicht auf die Hüfte gestützte, sondern leer und nackt aus dem Himation hangende linke Arm auf Restauration beruht, die aber freilich, wollte man annehmen, die Hand sei ursprünglich auf die Hüfte gestüzt gewesen, tiefer eingegriffen haben müßte, als nachweisbar ist.

Die Statue No. 27 ist jedenfalls sehr stark restaurirt; nach der Beschreibung Roms a. a. O. wäre der Kopf alt, aber aufgesetzt, mir schien er modern; sicher modern sind beide Arme, der rechte vielleicht mit einem Theile der Schulter und Brust und der linke ganz, nicht nur der Vorderarm, wie in der Beschreibung Roms angegeben ist, endlich der vordere Theil des rechten Fußes. Die Haltung der Figur hat weniger Schwung als die Statuen der ersten Gruppe, was indessen für ihre Einordnung nicht eben viel sagen will, da der Kunstwerth derselben ohnehin gering ist.

Noch untergeordneter ist die Statuette No. 28 von 49 cm. Höhe, bei welcher der mit dem Blitz erhobene rechte Arm verkehrte Ergänzung ist. Die Gewandung ist reich und eine Eigenthümlichkeit ist der links neben dem Gotte sitzende Adler. Ob dieser sich nicht auch neben den Statuen der ersten Gruppe gefunden hat, bei denen die Plinthen modern sind, muß dahinstehn, dem entsprechenden Zeus der syrakusaner Münze ist der Adler beigegeben, nur daß derselbe hier rechts von dem Gotte sitzt.

Über die pariser Statuette No. 29 ist Nichts hinzuzufügen.

Bei den Statuen der dritten Gruppe könnte man schon viel eher zweifeln, ob sie Zeus oder ob sie Asklepios darstellen oder ursprünglich dargestellt haben, denn Asklepios kommt in grade derselben Composition vor, so daß, wo nicht die Köpfe erhalten sind, man auf feinere Merkmale in der Haltung zur Unterscheidung angewiesen ist[98]); man kann deswegen auch nicht für alle Exemplare einstehn; daß jedoch Zeus in dieser Stellung und Gewandung vollkommen möglich sei, wird am besten durch jenen von Abeken[c]) als Parallele zu der Statue von Tyndaris herangezogenen Zeus Strategos einer Münze von Amastris in Paphlagonien erwiesen, welche allerdings kleine Verschiedenheiten von den hier in Rede stehenden Statuen zeigt, die jedoch zum großen Theil auf Rechnung der verschiedenen Monumentgattung zu setzen sind.

---

a) Wiederholt bei Clarac Mus. de sculpt. pl. 400 No. 678, Text Vol. III. p. 34. Wo diese Statue jetzt ist weiß ich nicht zu sagen, im Museo Chiaramonti kennt sie weder die Beschreibung Roms noch der neuere officielle Katalog noch endlich habe ich sie dort gesehn; nach Clarac a. a. O. wäre sie in der Gartenporticus zu suchen.

b) Abgeb. bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 401 No. 679, jedoch mit Vertauschung der Seiten, vergl. Text Vol. III. p. 38.

c) Annali d. Inst. 1839. tav. d'agg. A. No. 2, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 22, vergl. Münztafel II. No. 27.

Denn daß diese Statuen in der gesenkten Rechten den Blitz gehalten haben, wäre höchstens durch No. 34 zu erweisen, bei welcher Statuette derselbe, so viel ich erinnere, echt ist; daß sie ihn gehalten haben können ist nicht zu bestreiten, aber es dürfte schwerlich andererseits Viel im Wege sein, dieselben mit dem ruhig gehaltenen Scepter oder der Lanze ausgestattet zu denken, welche die Figur des Zeus Strategos der angeführten Münze mit der Rechten hält.

Bei der Statue No. 30, welche als Beispiel dieses Typus in Fig. 13 abgebildet ist, ist der rechte Vorderarm von oberhalb des Ellenbogengelenks an modern, auf die Beigabe des Blitzattributs ist hier also Nichts zu geben, der linke Arm liegt fast genau so wie bei der Statue von Tyndaris im weiten Himation und die Hand ist vollkommen entsprechend (auch dem Zeus Strategos von Amastris ganz entsprechend) hinterwärts auf die Hüfte gestützt. Der Gedanke an Asklepios wird, abgesehn von dem Ausdruck des echten Kopfes durch die sehr feste, ja im Kopfe stolze Haltung der Figur ausgeschlossen. Wenn in Neapels ant. Bildwerken a. a. O. das Gesicht »mehr platonisch[a]) als jovisch« genannt wird, so kann sich dies nur auf einen gewissen finstern Zug im Ausdruck beziehn, der allerdings vorhanden ist[99]), einem Zeus Strategos aber gar wohl anstehn würde. Die gute Erhaltung der Statue, welche ebendaselbst hervorgehoben wird, ist nur bedingtermaßen zuzugeben, da die Figur verschliffen und in der Gewandung überarbeitet ist. Zu bemerken ist ein links hinter der Figur stehender Gegenstand, ein Cippus oder wie man ihn sonst nennen will, auf dem nicht sowohl »ein anderes Gewandstück liegt«, wie es a. a. O. heißt, als daß derselbe von dem auf ihn hinabfallenden weiten Himation fast ganz verhüllt wird. Auf einen ähnlichen Gegenstand, der sich mehrfach bei ähnlichen Statuen wiederholt, und der schwerlich als mehr, denn als eine Stütze gelten kann, hat Panofka bei einer weiterhin zu besprechenden berliner Statue ein ganz besonderes Gewicht gelegt und sie eben dadurch als einen Zeus Agoraeos zu erweisen gesucht. Von dem Charakter eines solchen hat aber besonders diese neapeler Statue nicht das allergeringste an sich.


Fig. 13.
Zeusstatue in Neapel.

Sehr nahe mit derselben verwandt ist die freilich ungleich stärker restaurirte[b])

a) Dies soll wohl ursprünglich »plutonisch« heißen, obwohl »platonisch« in dem Aufsatze von Panofka (oben S. 158 Note d) S. 166 wieder abgedruckt ist.

b) Modern sind, wie auch schon Meyer a. a. O. angegeben hat, der Kopf und der ganze rechte Arm mit dem Blitz.

florentiner Statue No. 31, und diese nahe Verwandschaft ist denn auch geltend zu machen, um dieselbe in diesem Kreise zu erhalten, aus dem wir sie verbannen müßten, wenn Meyer a. a. O. Recht hätte. Dieser behauptet nämlich mit ungewöhnlicher Bestimmtheit. »dieser so geheißene Juppiter sei zuverlässig der schätzbare Sturz einer Statue des Aesculapius, welche durch irrige Restauration zum Juppiter umgeschaffen worden«. Es darf nun gewiß nicht gesagt werden, daß zuverlässig das Gegentheil der Fall sei [a]), allein daß an Zeus wenigstens eben so wohl wie an Asklepios gedacht werden dürfte, kann die genauere Vergleichung der neapeler Statue lehren, mit welcher die florentiner nicht blos in der Haltung des linken Armes genau und in der Gewandanordnung fast genau übereinkommt, sondern der sie auch in der festen Haltung des ganzen Körpers entspricht. Der Mangel der Beschuhung, welcher sie von der neapolitaner Statue unterscheidet kommt ihrer Benennung als Zeus eher zu Gute, da die Fußbekleidung häufiger bei Zeus als bei Asklepios fehlt, dem sie als dem wandernden Arztgott ganz besonders zukommt. Auch in Betreff der »Schätzbarkeit« der Statue wird man Meyer kaum zustimmen, da dieselbe vielmehr ein sehr geringes Exemplar dieser Typenclasse ist.

Die Statuette im Collegio Romano No. 32, bei der keine Ergänzungen angegeben sind, während der Blitz in der Rechten füglich als eine solche gelten darf, kommt in der Haltung des linken Armes und in der Stellung der aus der Gewandung hervortretenden Hand genauer als mit den eben besprochenen Statuen mit derjenigen im Louvre (No. 26) überein. Daß der rechte Arm ursprünglich erhoben auf ein Scepter aufgestützt war ist wohl möglich, und in diesem Falle würde die Statuette der ersten Gruppe zuzurechnen sein.

Auch bei der im Museo Chiaramonti a. a. O. abgebildeten Statue No. 33, bei der Clarac den Kopf und den ganzen rechten Arm als modern bezeichnet kehrt eine ganz übereinstimmende Haltung des linken Armes wieder, nur daß dieser vom halben Oberarm an nackt aus der Gewandung hervortritt, welche im Übrigen wesentlich den Wurf zeigt, der bei den Statuen der ersten Gruppe näher besprochen ist und der sich bei den so eben verzeichneten Bildern und weiterhin bei einigen der folgenden wiederholt. Ob bei dieser Statue nach Maßgabe der erhaltenen Theile der Schulter an einen ursprünglich erhobenen rechten Arm gedacht werden könne, ist nach der Zeichnung nicht zu entscheiden. Für den Blitz in der gesenkten rechten Hand citiren die Herausgeber des Mus. Chiaram. (Fil. Aurel. Visconti und Guattani) als Parallele den Zeus an dem bekannten Zwölfgötteraltar im Louvre; allein diese Anführung kann um so weniger verfangen, da abgesehn von der Verschiedenheit des Stils auch in der Stellung und Haltung beider verglichenen Figuren Verschiedenheiten obwalten, welche die genannten Gelehrten nicht beachtet haben, wie z. B. der Zeus am Zwölfgötteraltar die Linke nicht in die Seite oder auf die Hüfte stützt, sondern sie mit gebogenem Ellenbogen frei aus dem überhangenden Himation vorstreckt.

Die kleine Bronzestatuette No. 34 endlich kommt in ihrer freien, stolzen Haltung und in der Behandlung der Gewandung wiederum genau mit der neapeler und der florentiner Statue überein, ja sie ist eines der besten Muster dieses schönen, wenngleich an Imposanz hinter demjenigen der ersten Gruppe zurückstehenden Typus.

---

a) Vergl. oben S. 134.

Vierte Gruppe.

Die folgenden beiden Statuen, die man als eine eigene vierte Gruppe zu bezeichnen beinahe Anstand nehmen möchte, obgleich dieses der Consequenz wegen geschehn muß, haben wie die zuletzt betrachteten den rechten Arm gesenkt und den linken im Himation, aber nicht auf die Hüfte oder in die Seite gestützt, nämlich

No. 35 im capitolinischen Museum, Salone No. 1 [a]) und

No. 36 im Palast Colonna in Rom, unedirt.

Diese Statuen und die demnächst aufzuzählenden sind von denen des Asklepios am allerwenigsten zu unterscheiden, wovon man sich durch Nichts besser überzeugen kann, als durch einen vergleichenden Blick auf den dem Zeus gegenüber aufgestellten Asklepios No. 5 [b]) im Salone des capitolinischen Museums, der freilich die linke Hand auf die Hüfte stützt, aber im Übrigen dem Zeus genau entspricht. Die in Porto d'Anzo gefundene lebensgroße Statue des Zeus von dunkelm Marmor [c]), bei der nur der rechte Arm [d]) mit dem Blitz und der vordere Theil des rechten Fußes ergänzt, der Kopf aber echt und unzweifelhaft der des Zeus ist, ist in den genannten Abbildungen kaum wieder zu erkennen, namentlich ist die Stellung zu bewegt und verleiht der Statue in Verbindung mit dem eben so schlecht wiedergegebenen Ausdruck des Kopfes einen Charakter des Erregten, ja Drohenden, welcher ihr durchaus fremd ist. Die Haltung des linken Armes unter dem Gewande ist überaus nichtssagend und ungeschickt und die ganze, besonders von Clarac weit überschätzte, Statue auch im Übrigen nicht sonderlich angelegt, aber immer noch besser componirt, als ausgeführt, so daß man ihr ein gewisses Maß von Würde nicht absprechen kann, nur daß die edle Einfachheit anderer Statuen ihr abgeht. Ebenso ist auch die Anlage der Gewandung nach dem bei den Statuen der ersten drei Gruppen näher besprochenen Schema besser als die Durchführung, die namentlich in den kleinen parallelen Druckfalten am linken Unterarm ungefällig wirkt. Die Füße dieser Statue so gut wie der entsprechenden des Asklepios, obwohl in den Abbildungen beide Male nackt gezeichnet, sind mit Halbschuhen bekleidet.

Die sehr geringfügige Statuette im Palast Colonna No. 36 ist vielleicht erst durch die Ergänzungen aus einem Asklepios zum Zeus geworden. Modern scheint nämlich der sehr steife, mit dem Blitz gesenkte rechte und ist sicher der in der Ergänzung aus dem Gewande heraustretende und ein Scepter haltende linke Arm; der Kopf ist aufgesetzt, aber scheint antik zu sein und könnte eher für einen solchen des Asklepios als den des Zeus gelten, wenn man überhaupt von so untergeordneten Arbeiten eine scharfe Sonderung grundverwandter Typen erwarten könnte.

In ihrem heutigen Zustande bildet diese Statuette den Übergang zu einer

Fünften Gruppe

von Statuen, welche in der Hauptsache wiederum denen der dritten und vierten Gruppe ähnlich componirt sind, bei denen aber der linke Arm aus der Gewandung

---

a) Beschreibung Roms III. 1. S. 227 No. 1, abgeb. Mus. Capitolin. III. tab. 3 und danach wiederholt bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 400 No. 675, Text Vol. III. p. 31, vergl. Abeken, Ann. d. Inst. 1839 S. 71 f. Note 4.

b) Beschreib. Roms a. a. O. S. 231. No. 5, Mus. Capit. III. 28, Clarac, Mus. de sculpt. pl. 547, No. 1155.

c) Nicht von Basalt, wie Clarac sagt.

d) Irrigerweise behandelt Clarac diesen als antik.

hervortritt und wahrscheinlich irgend Etwas, es sei nun eine Schale oder ein Scepter zu halten bestimmt gewesen, auch gegenwärtig so restaurirt ist. Für ein Scepter kann man nicht allein die in der Stellung verwandte, aber allerdings voller bekleidete Zeusgestalt auf Münzen von Laodikea, s. Münztafel II. No. 29 vergleichen, sondern auch die in der Gewandung fast ganz gleiche Relieffigur am s. g. Borghesischen Zwölfgötteraltar im Louvre, deren jetzt leer aus dem Gewande vorgestreckte Linke um so weniger als antikerweise leer zu denken ist, als sie geschlossen und daher ganz zur Scepterhaltung geeignet erscheint. Ähnlich gewandet, aber anders bewegt ist Zeus in mehren griechischen Münztypen.

In diese Gruppe gehören folgende Exemplare:



Fig. 14.
Zeusstatue in Berlin.

No. 37, eine Statue in der Rotunde des berliner Museums[a]),

No. 38, eine unedirte Statue im Cortile des Belvedere im Vatican, No. 84 a, in der Beschreibung Roms nicht erwähnt.

No. 39 eine Terracottastatue aus Pompeji in der Terracottensammlung des neapeler Museums[b]).

Die stark restaurirte[c]) berliner Statue von griechischem Marmor und 6 F. 2″ 1,90 m. Höhe, welche Fig. 14 als Typenmuster zeigt, war früher bei dem Kunsthändler Vescovali in Rom als Asklepios ergänzt und verdankt ihre heutige Restauration als Zeus »der Ansicht und Angabe Thorwaldsens«. Bei der in der That großen Ähnlichkeit mehrer Asklepiosstatuen[d]) ist die Richtigkeit dieser Ansicht schwer zu verbürgen. Doch scheint dieselbe Panofka keinen Zweifel eingeflößt zu haben, welcher mit allerlei halbgenauen Parallelen und ebenso halbrichtigen Argumenten a. a. O. S. 165 ff. für diese Statue und manche ihr mehr oder weniger verwandte Typen den Namen eines »Zeus Agoraeos« in Anspruch nahm. Und zwar des kleinen rechts hinter der Figur stehenden Cippus wegen, den Gerhard (Berl. A. B. a. a. O.) denselben zur Andeutung irgend eines Opferzweckes bei-

a) Gerhard, Berlins Ant. Bildwerke und Verzeichniß der Bildhauerwerke (1861) No. 2; abgeb. zu dem schon citirten Aufsatze Panofkas über merkwürd. Bildhauerwerke in Berlin, Abhandlgn. d. Akad. d. Wiss. phil. hist. Classe 1857. Taf. 1. No. 1.

b) Abgeb. Mus. Borbon. VIII. tav. 29, Clarac 552 B, 1155 A (als Asklepios). Vergl. mein »Pompeji« 2. Aufl. I. S. 98.

c) Nach Gerhard a. a. O. sind modern der Kopf, der ganze rechte Arm und der linke Unterarm nebst den Attributen rechts eines Scepters, links einer Schale, kleine Stücke der Füße und der Gewandung, sowie der Adler nebst dem Theile der Basis, auf der er steht.

d) Vergl. Clarac, Mus. de sculpt. pl. 545 No. 1146, pl. 549 No. 1157, pl. 550 No. 1160 A, pl. 551 No. 1160 B.

gegeben meinte, und in welchem Panofka den Altar des über die Eide wachenden höchsten Gottes erkennen wollte. Was er zur Begründung dieser Bedeutung des fraglichen Gegenstandes, der sich ähnlich bei der Statue No. 29 in Neapel und sonst gelegentlich wiederholt, vorgetragen hat, entbehrt zu sehr der nöthigen Akribie um überzeugen zu können, und Gerhard bemerkt mit Recht in einer Note seiner neuern Besprechung dieser Statue[a]: »das erwähnte Pfeilerchen kommt bei anderen ähnlichen Statuen auch wohl als bedeutungslose Stütze vor, wie bei dem Aesculap No. 76 [in Berlin]«. Und da vollends die Benennung dieser Statue als Zeus keineswegs feststeht, obgleich die erwähnte Münze von Laodikea und ein paar andere verwandte Münztypen, auch die Relieffigur der Zwölfgötterbasis für ihre Möglichkeit zeugen, so erscheint es müssig, darüber zu streiten, ob sie durch dies Parergon als ein Zeus Agoraeos charakterisirt werde oder nicht. — Gerhard bezeichnet diese Figur als »ansehnlich und wohlgearbeitet« und mehr als dies etwas kühle Lob verdient sie gewiß nicht, da es namentlich ihrer Haltung an Schwung fehlt. Ihre beiden Arme sind gesenkt, die Rechte hält das Scepter, die Linke eine Schale, zu deren Ergänzung ein Ansatz am Gewande den Grund hergegeben haben soll, was indessen Panofka a. a. O. S. 166 bestreitet. Ob die Rechte vielmehr mit dem Blitz auszustatten gewesen wäre, wie der Zeus der Zwölfgötterbasis ihn führt, läßt sich jetzt am wenigsten mehr entscheiden, auch ein Adler wäre nach Maßgabe der Münze von Laodikea wenigstens nicht undenkbar; in beiden Fällen würde man das Scepter in der linken Hand zu denken haben. Auf einer Münze von Antiochia endlich[b]), welche einen ähnlich gewandeten, aber anders bewegten Zeus zeigt, ist die linke, aber freilich in das Himation eingehüllte Hand des Gottes ohne jedes Attribut.

Auch die ganz schlechte lebensgroße Statue No. 38 ist sehr zusammengestückt, und ich kann nicht sicher angeben, wie viel von den Extremitäten antik ist. Der linke, zum Theil vom Himation bedeckte Arm hält, im Ellenbogen erhoben das Scepter; rechts neben dem Gotte der Adler, welcher echt scheint und für die Bedeutung der Statue als Zeus zeugt.

Die Bedeutung endlich der lebensgroßen Terracottastatue aus Pompeji No. 39 steht trotz ihrer vortrefflichen Erhaltung eben so wenig fest, wie diejenige der anderen Statuen dieser Gruppe. Winckelmann[c]) hielt sie für einen Asklepios, sowie die mit ihr zusammen gefundene weibliche Statue für eine Hygieia, Andere[d]) haben für beide Statuen die Namen Zeus und Hera vorgezogen und diese möchten deshalb die richtigeren sein, weil die männliche Statue etwas entschieden Imposantes und Großartiges hat, welches an den Herrn von Blitz und Donner viel eher, als an den milden Arztgott erinnert; auch ist eine Bekränzung des Asklepios statuarisch wenigstens nicht nachzuweisen, obwohl sie in Münzen vorkommt. Die weibliche Statue aber weicht, ohne bekannten Typen der Hera bestimmt zu entsprechen von denjenigen der Hygieiastatuen noch weiter ab. Attribute, welche die Frage entscheiden würden, fehlen leider ganz, der Typus des Kopfes aber ist weit eher der des Zeus, als derjenige des Asklepios[100]).

a) Die antiken Bildhauerwerke a. a. O.
b) Siehe Münztafel II. No. 26.
c) Geschichte der Kunst I. 2. 2, V. 1. 32.
d) So z. B. Clarac, Mus. de sculpt. Text Vol. III. p. 33 Anm.

Fünfte Classe.

Ein in der Nomenclatur ungleich gesicherteres Gebiet, als dasjenige, welches wir namentlich mit den zuletzt besprochenen Statuen verlassen haben, zugleich ein in künstlerischer Beziehung wenigstens theilweise erfreulicheres betreten wir gegenüber den Zeusstatuen, welche als eine zweite Classe der stehenden bezeichnet werden müssen und welche sich von denen der ersten in ihren verschiedenen Gruppen und Exemplaren durch eine ungleich leichtere und kürzere Gewandung unterscheiden. Der Oberkörper erscheint bei diesen Statuen ganz nackt, das, wie es scheint nicht wie das griechische Himation viereckige, sondern rund zugeschnittene Gewand geht vom linken, leicht gehobenen und vorgestreckten Arme, den es zur reichlichen Hälfte bedeckt, hinter dem Rücken tief herum, bedeckt die rechte Hüfte nur zum Theil und ist, mit seinem untern Rande ungefähr bis zu den Knien hinabreichend, mit seinem rechten Ende wiederum über den linken Unterarm geworfen, von dem eine mehr oder weniger große Masse in graden Falten, gut contrastirend mit den Bogenfalten des größten Theiles der Gewandung, herabhangt, so daß nur die linke Hand aus den reichen, gegen sie zusammenlaufenden Falten hervortritt.

Hier erhebt sich nun vor allen Dingen die wichtige Frage, ob diese Gewandung griechisch oder ob sie römisch sei, ob es sich also bei den Statuen dieser Classe und zunächst deren erster Gruppe um griechische Zeusgestalten oder um römische Joves handelt.

Dieselbe Frage ist gegenüber der bekannten, Merope und Aepytos genannten Gruppe des Künstlers Menelaos in der Villa Ludovisi, in welcher der Jüngling die in Rede stehende Gewandung hat, schon von Friederichs[a]) aufgeworfen. Daß sie in älterer, rein-griechischer Kunst nicht vorkommt dürfte feststehn eben so gut wie das Andere, daß Menelaos — wie die ganze Schule des Pasiteles — in Italien und für Römer arbeiteten. Römische Imperatorenstatuen mit dieser Gewandung sind ziemlich gewöhnlich und auch bei anderen Figuren römischen Ursprungs läßt sie sich nachweisen[101]), in römischen Münztypen endlich erscheint das in Frage stehende Kleidungsstück, allerdings anders geworfen oder gehandhabt, zum Theile so wie wir ihm weiterhin auch statuarisch begegnen werden, auch bei Juppiterfiguren[b]). Es scheint daher in der That, daß wir es bei den Statuen dieser Classe in mehren Gruppen mit einem römischen Juppiter, nicht mehr mit einem griechischen Zeus zu thun haben.

Den Bestand dieser Classe bilden als

Sechste Gruppe

die folgenden Exemplare:

No. 40, eine Statue im Spiegelsaale der Villa Albani[c]).

---

a) Bausteine z. Gesch. d. griech. Plastik S. 438, vergl. m. Gesch. d. griech. Plast. 2. Aufl. II. S. 348. Kekulé in seiner Monographie über diese Gruppe: Die Gruppe des Künstlers Menelaos in der Villa Ludovisi, Leipz. 1870 hat die Frage über die Gewandung des Jünglings nicht behandelt.

b) Vergl. Cap. VIII. und Münztafel II. die Münzen No. 33 ff.

c) Beschreibung Roms III. 2. S. 530 f. No. 11, Indicaz. ant. per la Villa Albani No. 613, E. Braun, Ruinen u. Museen Roms S. 618, abgeb. bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 401 No. 678 A, vergl. Text Vol. III. p. 34.

No. 41, eine Statue in der Sammlung ehemals Coke, jetzt des Herzogs von Leicester in Holkham-Hall bei Wells in Norfolk[a]).

No. 42, eine Statue der ehemaligen Mattei'schen Sammlung, welche noch jetzt im Palast Mattei in Rom auf dem ersten Treppenabsatze steht[b]).

No. 43, eine in Tusculum gefundene Statue[c]), welche wahrscheinlich, wie die meisten daselbst ausgegrabenen Monumente, in den Besitz der Königin-Witwe von Italien übergegangen ist und vermuthlich in Schloß Agliè bei Turin aufzusuchen sein wird[d]).



Fig. 15.
Zeusstatue in der Villa Albani.

Die ziemlich stark restaurirte[e]), fast 12 palmi (= 2,60 m.) hohe Statue in der Villa Albani No. 40, welche als Muster des Typus hierneben in Fig. 15 abgebildet ist und von deren Kopfe früher (oben S. 88) gesprochen worden, gehört, so weit sie echt ist zu den besseren Statuen des Zeus (oder Juppiter); das Nackte ist sehr wohl verstanden und sorgfältig durchgebildet, besonders in den feineren Formen der Rippenpartien, das Gewand fließend und gefällig drapirt und nicht mit Falten überladen. Der Blitz in der linken Hand ist eine sehr wahrscheinlich verkehrte Ergänzung, gegen das ruhig in der Rechten gehaltene Scepter wird sich dagegen schwerlich Begründetes einwenden lassen. Ganz und gar unrichtig schildert Braun (a. a. O.) den Eindruck der Statue, wenn er schreibt, »der Gott tritt uns mit gebieterischem Anseln entgegen«, denn er hat in hohem Grade den Charakter der Stille und Milde, nicht allein in dem ihm vielleicht nicht ursprünglich gehörenden Kopfe

a) Vergl. Waagen, Kunstwerke u. Künstler in England II. S. 503, Conze in der Archaeol. Zeitung v. 1864 Anz. S. 214*, abgeb. bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 396 D No. 678 B, vergl. Text Vol. III. p. 36.

b) Nach gefälliger brieflicher Mittheilung des Hrn. Dr. Matz in Rom; abgeb. in den Monumenta Matteiana Vol. I. tab. 1, wiederholt bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 396 A No. 688 A vergl. Text Vol. III. p. 49.

c) Archaeol. Zeitung v. 1848, Beilage S. 87 Bullettino dell' Inst. 1848 p. 58.

d) Gewißheit hierüber liegt nicht vor; Canina in seiner Descrizione di Tusculo thut ihrer keine Erwähnung.

e) Nach der Beschreibung Roms a. a. O. sind modern: Der rechte Arm mit dem Stabe,

(s. oben S. 88) sondern in der ganzen Stellung und Haltung, welche man eher lässig als »gebieterisch« nennen könnte. Augenscheinlich wird auch durch die Art, wie das Gewand umgenommen ist jeder Gedanke an unmittelbare Thatbereitschaft des Gottes fern gelegt, vielmehr ein sanfter Zeus bezeichnet, dessen etwaigen Cultusbeinamen man freilich nicht mehr bestimmen kann.

Dem ganzen Stile, nicht blos der Gewandung nach, erinnert dieses Werk unwillkürlich an die schon oben angeführte Gruppe des Künstlers Menelaos in der Villa Ludovisi und es wäre sehr wohl möglich, daß dasselbe der Schule des Pasiteles angehört, nur daß es bedenklich sein möchte, dasselbe allzu unmittelbar auf die Zeustatue des Pasiteles zurückzuführen, welche Plinius erwähnt (s. oben S. 61). Denn diese war von Elfenbein (und Gold?) und es ist zweifelhaft, ob sich die Composition der Albani'schen Statue für dieses Material so recht eignet; bestimmt läugnen wird man dies aber wohl nicht können.

Von der etwas mehr als lebensgroßen (2,5 m.) Coke-Leicester'schen Statue No. 41, welche ebenfalls nicht wenig restaurirt ist, urteilt Waagen a. a. O., er halte sie nach dem Wurfe des Haares, nach Formen und Ausdruck des Gesichts, dem breiten Verhältniß des Körpers für einen Asklepios; der Kopf sei sehr edel, die ganze Arbeit sehr gut. Dem widerspricht fast in allen Punkten Conze (a. a. O.) der behauptet: der Kopf sei sehr unbedeutend, das Haar über der Stirn liege auffallend flach, aber der Kopf sei aufgesetzt, also vielleicht nicht einmal zugehörig; zu der Benennung Asklepios, die Waagen vorschlage, sehe er keinen Grund. In diesem letzten Punkte wird man Conze nur vollkommen beitreten können, denn schwerlich wird man einen so bekleideten sichern Asklepios nachzuweisen vermögen, und eben so wenig kommt einem Asklepios der Palmstamm zu, welcher die Stütze rechts hinterwärts neben dem Gotte bildet. Ob ein solcher freilich auch dem Zeus gebühre und jemals bei ihm nachgewiesen werden könne, ist eine andere Frage, welche man nicht mit Sicherheit bejahen kann, so daß die nicht eben fern liegende Wahrscheinlichkeit aufrecht zu erhalten ist, daß diese Statue nicht den Gott selbst, sondern einen Imperator, allerdings aber im Costüm des Juppiter dargestellt habe[102]).

Auch bei der Statue Mattei No. 42 ist der Kopf modern[a]) und es wäre daher möglich, daß es sich auch bei ihr um einen Sterblichen im Juppitercostüm handelte; doch liegt ein bestimmter Grund dies anzunehmen nicht vor. Daß die Richtung des rechten Oberarmes von dem Ergänzer richtig getroffen sei, steht nicht zu be-

---

die linke Hand mit dem Donnerkeil, das rechte Bein bis an die Wade, das linke bis an's Knie und der Adler zu den Füßen; damit stimmt Claracs Angabe überein und ebenso was ich mir notirte, nur finde ich in meinem Tagebuch ein Stück des Flügels von dem Adler, welches an dem Gewande haftet, als echt bezeichnet, was für die Bedeutung nicht bloß dieser Statue, sondern auch der verwandten nicht ohne Wichtigkeit ist; E. Braun a. a. O. hat ähnlich beobachtet, da er a. a. O. schreibt: »ein großer Theil des Vogels ist zwar neu, aber auf Grund alter Reste ergänzt«.

a) Außerdem der Hals, der rechte Arm, doch ist die Richtung des Oberarms durch den antiken Stumpf gegeben, der linke Arm, die Beine von etwas über dem Knie an mit der Basis. So nach Angaben des Hrn. Dr. Matz, die jedenfalls genauer und zuverlässiger sind, als diejenigen Claracs, welcher den rechten Arm mit dem Blitz ausdrücklich als gebrochen, aber antik bezeichnet, und auch die Beine nebst dem rechts bis auf den Boden hinabgehenden Gewande für echt hält.

zweifeln, natürlich wird dadurch aber noch nicht für diejenige des Vorderarmes, am wenigsten aber für den Blitz bewiesen, der in alle Wege wahrscheinlicher durch ein Scepter zu ersetzen sein wird.

Die in Tusculum aufgefundene, schon im Alterthum restaurirte Statue No. 43 wollte Brunn[a]) für einen Poseidon erklären, und zwar der für Zeus nicht hinlänglich edeln und charakteristischen Züge des Gesichtes wegen; Braun[b]) widersprach ihm und bezog den Mangel an Götteradel vielmehr auf den »decorationsmäßigen Stil« der Arbeit. Über den Kopf ist hier bei Unbekanntschaft mit der Statue ein Urteil nicht möglich; wenn aber Braun mit Recht geschrieben hat, es »dürfte die ganze Darstellung im Allgemeinen ziemlich genau mit dem ebenfalls halbbekleideten und stehenden Juppiter im Spiegelsaale der Villa Albani übereinkommen«, so wird man ziemlich sicher an Zeus, nicht an Poseidon zu denken haben, da ein so bekleideter Poseidon schwerlich vorkommt, noch auch, aus Gründen, welche im Charakter dieser Darstellung liegen, vorkommen kann. Ob der Mangel an Idealität im Kopfe auf ein Porträt hinweist, was ja wohl möglich wäre, muß dahinstehn[103]).

Siebente Gruppe.

Die siebente Gruppe von Statuen des höchsten Gottes welche bisher nur durch ein Exemplar, das demnächst zu nennende pariser, vertreten wird, steht auf der Grenzscheide der mehr oder weniger bekleideten und der in der Hauptsache nackten Darstellungen. Hier trägt nämlich der Gott allerdings einen großen und weiten, wie das eben besprochne Gewand rund zugeschnittenen Mantel, dieser aber liegt nur mit dem einen Ende auf der linken Schulter, fällt in reichen Bogenfalten hinter dem Rücken herab und läßt so, von der rechten Hand gehalten oder über den rechten Unterarm geworfen die Gestalt des Gottes völlig nackt erscheinen.

Vertreter dieses Typus ist:

No. 44, eine des Schemas wegen in Fig. 15 mitgetheilte, 1,74 m. hohe Statue von griechischem Marmor aus Villa Borghese im Louvre[c]), welche allerdings ziemlich stark, allein, was die Composition anlangt, in der Hauptsache richtig ergänzt[d]) und in ihrer Bedeutung sicher ist. Auch diese überaus wirkungsvolle und elegante Composition, welche man gern auf einen namhaften und bedeutenden Künstler zurückführen möchte, scheint nicht griechisch, sondern specifisch römisch zu sein und kehrt fast identisch in römischen Münztypen wieder, zu deren Vergegenwärtigung der Aureus des Galerius Maximianus auf Münztafel II. No. 33 dienen mag[e]). Die

---

a) Im Bullettino a. a. O.

b) In der Archaeol. Zeitung a. a. O.

c) In Claracs Katalog No. 415; vergl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris S. 150, Fröhner, Notice de la sculpt. ant. p. 64 No. 33, abgeb. bei Bouillon, Musée des antiques Vol. III. stat. pl. I. No. 3 und bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 311 No. 681, vergl. Text Vol. III. p. 38 f

d) Modern sind: der Kopf, der linke Arm mit einem Theile des Gewandes (Fröhner; nach Clarac: vom Austritt aus dem Gewande an), ein Stück des rechten Armes, zwei Finger der rechten Hand und die beiden Enden des Donnerkeils (Fröhner; nach Clarac: die ganze rechte Hand von über der Handwurzel an), der linke Fuß mit einem Stück des Beines, endlich der ganze Adler mit Ausnahme eines Stückes des linken Flügels.

e) Über andere Münzen mit dem Juppiter in dieser Bekleidung, die nur verschieden gehandhabt und geworfen vorkommt, siehe im folgenden Capitel die Münzen No. 34 f.

Figur des Juppiter Conservator auf dieser Münze und auf verwandten zeigt denn auch, wie das Gewand rechts gehalten sein sollte, während man seine Lage bei der Statue jetzt nicht versteht. Die hier vorliegende Stellung des Gottes kehrt in nicht wenigen Monumenten so ziemlich aller Gattungen wieder, der Gedanke, der schönen nackten Gestalt den weiten Mantel mit seinen reichen und linden Falten gleichsam zum Hintergrunde zu geben und dadurch einen Contrast hervorzurufen, der kaum so effectvoll bei dem Apollon vom Belvedere auftritt, muß ein glücklicher genannt werden, obgleich man immerhin gestehn mag, daß diese Gewandanordnung von künstlerischer Willkür nicht frei ist. Die Arbeit der pariser Statue weist, wie schon Waagen a. a. O. richtig bemerkt hat, auf die Zeit Hadrians hin; daß dieser Typus aber damals erfunden worden, ist damit noch nicht gesagt und der Gedanke, daß er aus der griechischen Chlamystracht derjenigen Zeusgestalten, welche die folgende Classe bilden, entwickelt und effectvoll gesteigert worden sei, ist wenigstens nicht auszuschließen.

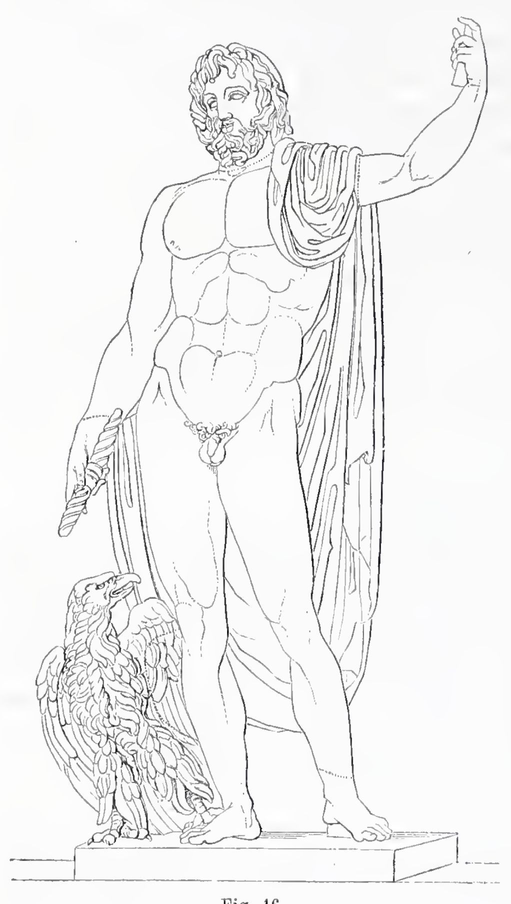


Fig. 16.
Juppiterstatue im Louvre.

Wenn übrigens bei der aus Paramythia stammenden schönen Bronzestatuette des britischen Museums [a]) das über den rechten Arm hangende Gewandstück wirklich alt ist, so wäre es nicht unmöglich, daß es sich hier um eine Parallele zu der Marmorfigur im Louvre handelte; die Stellung bei den Figuren ist genau identisch. Merwürdig genug ist, daß sich grade dieser Typus in römischen Imperatorenstatuen nicht nachweisen läßt.

Sechste Classe.

Die Zeusdarstellungen der sechsten Classe unterscheiden sich zu oberst durch die Gewandung von denen der bisher besprochenen fünf Classen, dieselbe besteht nicht mehr in einem Himation oder einem diesem entsprechenden, weiten römischen Mantel, sondern in einer Chlamys, welche in allerdings verschiedener Größe auf der

a) Abgeb. in den Specimens of ancient sculpture Vol. I. pl. 52 und mit einer unsinnigen Restauration pl. 53, wiederholt bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 403 No. 687, vergl. Text Vol. III. p. 48. Die Figur wäre nach Clarac aus der Payne-Knight'schen Sammlung in das brit. Mus. gelangt; noch früher gehörte sie einem russischen Liebhaber, s. Köhlers Gesammelte Schriften VI. S. 38.

linken Schulter ruht und den linken Arm mehr oder weniger bedeckt, endlich aber sich zu einem sehr kleinen, tuchartigen Gewandstücke zusammenzieht, welches man nur noch als Chlamydion bezeichnen kann, wenn ihm nicht ein ganz anderer, schwer zu bestimmender Name zukommt.

Groß und reichlich ist diese Chlamys bei der

Achten Gruppe,

welche bisher nur unter kleinen Bronzen, nicht aber unter Marmorstatuen ihre Vertreter aufzuweisen hat. Der Gott steht in diesen Darstellungen vollkommen ruhig auf dem rechten Fuß, er führt in der herabhangenden Rechten den in mehren Exemplaren echten Blitz und stützt die Linke mit nur halb, im Ellenbogen erhobenem Arm auf das Scepter; auf der linken Schulter und dem Oberarm ruht die große, reichfaltige Chlamys, welche vorn und hinten mehr oder weniger tief herabhangt. Bei mehren Exemplaren kann man an dem griechischen Ursprunge nicht zweifeln und sowie diese Tracht griechisch ist und sich griechisch benennen läßt, so erscheint in ihr, zum Theil den Statuetten ganz entsprechend der Gott in Reliefen, welche, wenn sie nicht rein griechisch sind, doch noch weniger römisch genannt werden können. Am genauesten ist die Parallele des archaisirenden Zeus auf dem vaticanischen Candelaber (oben S. 22 No. 6), dieselbe Chlamys aber trägt auch der die Semele tödtende Zeus auf dem Sarkophag Nugent (Cap. IX. Rel. Y2) und vielleicht der des ehemals Albani'schen Reliefs mit der Buhlschaft von Ares und Aphrodite (das. Rel. FF.). Daß diese Figur des Zeus in römischen Münztypen vorkommt, beweist nicht entfernt, daß ihre Erfindung römisch sei; es handelt sich eben einfach um Benutzung des griechischen Typus[104].

Die Exemplare der ersten Gruppe sind:

No. 45, Statuette der ehemaligen Pourtalès'schen Sammlung[a]), 15 cm. hoch.

No. 46, Statuette in der Sammlung der kleinen Bronzen der Gallerie der Uffizien in Florenz[b]) 28 cm. hoch. Unedirt.

No. 47, Statuette in der Sammlung der kleinen Bronzen des Museo Nazionale in Neapel[c]), 17 cm. hoch.

No. 48, Statuette im k. k. Münz- und Antikencabinet zu Wien[d]), 17 cm. hoch. Unedirt.

No. 49, Statuette auf der kaiserl. Bibliothek in Paris[e]), 16,5 cm. hoch.

No. 50, Statuette, ebendaselbst?[f]).

No. 51, Statuette, ebendaselbst?[g]) Die Vorderarme gebrochen, 17 cm. hoch.

---

a) Abgeb. bei Panofka, Les Antiquités du Cabinet Pourtalès pl. 3. p. 26 sqq.

b) Im zweiten Schrank auf dem 2. Bord.

c) Wahrscheinlich die bei Gerhard u. Panofka, Neapels ant. Bildw. S. 174 als: »Jupiter mit Lorbeerkranz und Blitz« erwähnte, jetzt mit No. 1677 bezeichnete Figur, abgeb. Antichità di Ercolano Vol. VI. tav. 2.

d) Vergl. v. Sacken u. Kenner, die Sammlungen des k. k. Münz- u. Antikencabinets in Wien S. 279 No. 458. In Zeichnung vorliegend.

e) Vergl. Chabouillet, Catalogue général etc. p. 487 No. 2922, abgeb. sehr schlecht und mit Vertauschung der Seiten bei Caylus, Recueil etc. T. VII. pl. 79 p. 280, besser bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 403 No. 689, vergl. Text Vol. III. p. 49.

f) Bei Chabouillet nicht verzeichnet; abgeb. mit Vertauschung der Seiten b. Caylus a. a. O. T. III. pl. 1. No. 1.

g) Nicht bei Chabouillet; abgeb. wiederum mit Vertauschung der Seiten b. Caylus a. a. O. T. IV. pl. 59 No. 3. In Gypsabguß vorliegend.

No. 52, Statuette im k. k. Münz- und Antikencabinet in Wien[a]), 6 cm. ($2\frac{1}{2}$ Zoll) hoch.

No. 53, Statuette in der fürstl. Waldeck'schen Sammlung in Arolsen[b]), 13 cm. hoch. Unedirt.

No. 54, Statuette ebendaselbst[c]), $13\frac{1}{2}$ cm. hoch. Unedirt.

Das Pourtalès'sche, in Besançon gefundene Exemplar No. 45 steht hier an der Spitze der kleinen Reihe weil es noch etwas, ungefähr in dem Grade wie die entsprechende Relieffigur an dem vaticanischen Candelaber, archaisirt und außerdem durch die sein Haar schmückende einfache Taenie sich von den übrigen Exemplaren unterscheidet, welche nebst anderen Dingen auch die Bekränzung gemeinsam haben. Das wohl lockige, aber dem Kopf eng anliegende, nicht entfernt mähnenartig behandelte Haar und der ziemlich lange, aber wenig volle und breite Bart machen diese schöne kleine Figur zu einer in diesem Kreise ziemlich ungewöhnlichen Erscheinung, welche aber, durch den echten Donnerkeil in ihrer Bedeutung unzweifelhaft gesichert, mit den weiteren Exemplaren dieser Gruppe die vollste Ruhe und Anspruchslosigkeit der Stellung und die, bei diesem Exemplar, in der Zeichnung wenigstens, fast wehmüthig erscheinende Milde des Gesichtsausdrucks gemein hat. Auch das Scepter in der linken Hand des Gottes ist echt und seine auf den ersten Blick auffallende schräge Stellung wird von Panofka a. a. O. ausdrücklich als original erklärt, was um so glaublicher ist, da sie nach Maßgabe der Handhaltung bei mehren der übrigen Exemplaren dieser Gruppe gleicherweise anzunehmen sein wird. Die Arbeit bezeichnet Panofka als griechisch.

Die übrigen Exemplare dieser Gruppe stimmen, abgesehn von der größern oder geringern stilistischen und technischen Vorzüglichkeit, in allen Hauptsachen, die meisten, soweit nach Kenntniß der Originale, Abgüsse oder guten Publicationen geurteilt werden kann, selbst in Nebendingen, wie die Fußbekleidung in dem Grade überein, daß der Schluß auf ein gemeinsames Vorbild gewiß nicht fehl geht, nur daß zu diesem die Copien eine bald unmittelbarere, bald mittelbarere Beziehung haben. In allen Exemplaren dieselbe schöne Stille in Haltung des Körpers und Ausdruck des Kopfes, in allen die schmuckvolle reiche Bekränzung des Hauptes, welche sich, hier durch auf die Schultern herabhangende Taenienenden oder Lemnisken noch vermehrt und zu bedeutendem Eindrucke gesteigert, in den erhaltenen statuarischen Zeusmonumenten auf verhältnißmäßig so wenige Monumente beschränkt.

Die Krone aller Exemplare dieser Gruppe ist die auf der beiliegenden Tafel als Fig. 17 nach einer Photographie mitgetheilte florentiner Bronze No. 46, welche auch den ganzen übrigen Bestand an Größe bei weitem übertrifft, ein Werk von einem Formenadel und von einer trotz den kleinen Maßverhältnissen imposanten, stillen Großartigkeit, daß sich dem nur sehr Weniges wird an die Seite stellen lassen.

Von dem Rest der Exemplare ist nicht eben viel zu sagen; das neapolitaner No. 47 ist eine nicht schlechte, aber gewöhnliche Arbeit, das wiener No. 48 wird von den Herausgebern des wiener Katalogs a. a. O., welche es auch ohne Grund

a) v. Sacken u. Kenner a. a. O. S. 281 No. 491.

b) Vergl. Gaedechens, d. Antiken des fürstl. Waldeckischen Mus. zu Arolsen S. 35 No. 14.

c) Gaedechens a. a. O. No. 15.

als »Dodonaeus« bezeichnen, wohl etwas überschätzt, wenn sie es eine »schöne, sorgfältig durchgeführte Sacralfigur aus guter Zeit« nennen, denn sein Hauptreiz liegt in dem allerdings schönen Typus, wogegen grade die Ausführung sowohl im Nackten, wie namentlich in der Gewandung, welche im Vergleich zu derjenigen anderer Exemplare dürftig und geistlos behandelt ist, Manches zu wünschen übrig läßt. Auch der Kopf ist weniger schön als bei den besten Exemplaren der Gruppe. In wie weit die Lobsprüche gerechtfertigt sind, welche Clarac dem in Chalon-sur-Saone gefundenen pariser Exemplar No. 48 spendet, muß dahinstehn; in seiner Zeichnung hat dessen Kopfhaltung etwas Gedrücktes. Den Kranz im Haare dieser Statuette nennt Clarac geradezu »olivier sauvage« (Kotinos), eine Angabe, die hier nicht bestritten werden kann, aber sehr wenig wahrscheinlich ist. — Für No. 53 und 54 ist bemerkenswerth, daß bei ihnen der Kranz der übrigen Exemplare durch »eine gedrehte Binde« ersetzt ist, während auch sie die Fußbekleidung zeigen.

Neunte Gruppe.

Bei den Monumenten dieser Gruppe, ausgenommen die erste Statue, zieht sich die bei denen der vorigen Gruppe ansehnliche und reichfaltige Chlamys in ein künstlerisch kaum noch ins Gewicht fallendes, nur auf der linken Schulter liegendes und von derselben nach hinten hinabfallendes Gewand zusammen, so daß hier die Gestalt des Gottes schon beinahe wie nackt erscheint. Aber das ist nicht der Hauptunterschied der beiden Gruppen, dieser besteht vielmehr in der sehr verschiedenen Haltung des Zeus in den Monumenten hier und dort; stand er dort in anspruchsloser Stille, das Scepter niedrig gefaßt, den Blitz in der herabhangenden Rechten, so finden wir ihn hier wieder in der imposantern Stellung mit der hoch auf das Scepter aufgestützten Linken, während er in einigen der Bronzen, bei denen die Rechte erhalten ist, in dieser den Blitz hält (No. 57 und 61) dagegen in einem Beispiel (No. 59) eine flache Schale (Phiale, Patera), in einem andern endlich (No. 62) den Adler. In griechischen Münzen und Reliefen sowie in Vasenbildern ist dieser Typus des Zeus nicht nachweisbar[105]), auf römischen Münzen und in römischen Reliefen dagegen finden wir einen so dargestellten Juppiter nicht selten, ja wir können in diesen Monumenten fast zu jeder der kleinen Varianten dieses Typus eine Parallele nachweisen. Bis auf Weiteres werden wir demnach die Statuen und Statuetten dieser Gruppe so gut wie der oben besprochenen sechsten und siebenten als eine specifisch römische Gestaltung des höchsten Gottes zu betrachten haben, und einer solchen Annahme widerspricht auch Nichts in der technischen Ausführung der Exemplare.

Diese sind erstens die folgenden Marmorstatuen:

No. 55, im Museum zu Madrid[a]), 2,34 m. hoch.

No. 56, in Dresden[b]), 1 m. hoch.

und sodann beispielsweise die folgenden Kleinbronzen:

No. 57, im Museo Nazionale zu Neapel[c]), 19 cm. hoch;

---

a) Vergl. Hübner, die antiken Bildw. in Madrid S. 36 No. 4, abgeb. b. Clarac, Mus. de sculpt. pl. 410 G. No. 684 E, vergl. Text Vol. III. p. 308.

b) Vergl. Hettner, die Bildw. der k. Antikensamml. in Dresden, 2. Aufl. S. 73 No. 308, abgeb. nach Leplat t. 6 bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 402 No. 685 vergl. Text Vol. III. p. 17.

c) Vergl. Gerhard u. Panofka, Neap. ant. Bildw. S. 167 No. 6, jetzt No. 1355, abgeb. Antichità di Ercolano Vol. VI. tav. 1.

No. 58, auf der kaiserl. Bibliothek in Paris[a]), 14 cm. hoch;
No. 59, im Museo Nazionale zu Neapel[b]), 10 cm. hoch;
No. 60, daselbst[c]), 7 cm. hoch;
No. 61, daselbst[d]), 6 cm. hoch;
No. 62, im k. k. Münz- und Antikencabinet in Wien[e]), 6 cm. hoch. Unedirt.
No. 63, daselbst[f]), 6,5 cm. hoch. Unedirt,

denen höchst wahrscheinlich noch eine ganze Zahl ähnlicher Figürchen in manchen anderen Sammlungen entsprechen werden.

Im Einzelnen ist über diese Exemplare wenig zu bemerken. Von der ziemlich stark restaurirten[g]) madrider Statue aus italischen Marmor, No. 55 sagt Hübner a. a. O., der mit der Binde geschmückte Kopf sei der bekannten Maske von Otricoli ähnlich, der Bart zierlich gelockt, der Torso von breiter und ziemlich oberflächlicher Arbeit. Der Körper habe, wie dies auch die Abbildung erkennen läßt, eine gezierte Krümmung in den Hüften, welche sich übrigens bei vielen der ähnlich componirten Zeusfiguren wiederfindet, doch, meint Hübner, liege offenbar ein schönes Vorbild zum Grunde. Die genaueste Parallele, auch was die Art und Größe des Gewandes anlangt, bietet ein Juppiter auf einem Bronzemedaillon des Antoninus Pius[h]), aus welchem man zugleich ersieht, daß die, an sich kaum zweifelhafte Restauration des linken, hoch auf ein Scepter gestützten Armes und auch des rechten seiner Haltung nach das Richtige getroffen hat, während man, was das Attribut der rechten Hand betrifft nach Maßgabe dieses Medaillons oder der Bronzeexemplare so ziemlich jede Möglichkeit und die Wahl zwischen der Nike, dem Adler, dem Blitz und der Schale frei hat. Vielleicht verdient es hervorgehoben zu werden, daß, während nach Claraes Angabe der Baum neben der madrider Statue echt wäre, auch neben dem Juppiter der Münze, allerdings hinter dem Gotte oder zu seiner Linken, nicht wie dort rechts und unmittelbar neben ihm, ein sehr in die Augen fallender Baum angebracht ist.

Die ebenfalls stark restaurirte[i]) dresdener Statue No. 56 nennt Hettner mit Recht künstlerisch unbedeutend, als Marmorexemplar dieses Typus hat sie aber immerhin einiges Interesse, welches durch den auch ihr beigegebenen, echten Baumstamm noch um ein Moment vermehrt wird. Die Ergänzung der Arme trifft, was

---

a) Vergl. Chabouillet, Catal. général etc. p. 488 No. 2923, mit Vertauschung der Seiten und auch sonst sehr ungenügend abgeb. bei Caylus, Recueil etc. Vol. IV. pl. 34. No. 1. p. 101.

b) Vergl. Gerhard u. Panofka a. a. O. S. 173, jetzt No. 1652, abgeb. Ant. di Ercol. a. a. O. tav. 2.

c) Nicht bei Gerhard u. Panofka a. a. O., abgeb. Ant. di Ercol. a. a. O.

d) Vergl. Gerhard u. Panofka a. a. O. S. 171, jetzt No. 1813, abgeb. a. a. O.

e) Vergl. v. Sacken u. Kenner a. a. O. S. 272 No. 170.

f) Vergl. v. Sacken u. Kenner a. a. O. S. 263 No. 20.

g) Neu sind nach Hübner beide Arme von der Schulter an, das rechte Bein vom Knie abwärts, das linke von unter der Wade an, der Baumstamm, an welchen das rechte Bein sich lehnt und der Plinthos mit beiden Füßen; Claracs Angaben im Text a. a. O. stimmen nicht überein, er sagt: sont modernes: le bras droit depuis le bas du deltoïde, le gauche entier, la chlamyde avec la partie du torse, qui se trouve recouvert par ce vêtement, et un fragment intermédiaire de la jambe gauche.

h) Abgeb. Münztafel II. No. 36.

i) Ergänzt sind beide Arme und der untere Theil der Beine.

die Haltung anlangt, ohne Zweifel das Richtige, für den Blitz in der Rechten kann sich dagegen Niemand verbürgen. Die kleinere Form des Gewandes kehrt in nicht wenigen römischen Münzen und desgleichen in den Reliefen römischer Votivsteine wieder[a]), welche den Typus dieser Statue zeigen.

Von den Bronzen No. 57—63 verdient nur die neapolitaner No. 57 als ein künstlerisch nicht verächtliches Werk hervorgehoben zu werden, in welchem der Gott, dessen Kopf die typische Physiognomie zeigt und durch reichliches, langes Haar und starken Bart ausgezeichnet ist, in würdevoller und kräftiger Gestalt erscheint. Der Rest der zum Theil sehr kleinen Figuren ist künstlerisch sehr unbedeutend und zum großen Theil von einem halbwegs barbarischen Stil, jedoch verdient Erwähnung, daß die beiden wiener Figürchen No. 62 und No. 63, abweichend von den anderen, den rechten Arm im Ellenbogen erhoben haben, und daß in No. 62 der Gott den Adler anstatt des Blitzes in der Rechten trägt.

Als eine

Zehnte Gruppe

mag es erlaubt sein, ein paar vereinzelte Monumente zusammenzustellen, welche, im Allgemeinen der Classe angehörend, von welcher hier die Rede ist, streng genommen als zwei verschiedene Gruppentypen behandelt werden sollten, nämlich

No. 64, eine Marmorstatue in der untern Gallerie des capitolinischen Museums, jetzt mit No. 64 bezeichnet[b]), 7 palmi 9 unc. = 1,57 m. hoch und

No. 65, eine Bronzestatuette im k. k. Münz- und Antikencabinet in Wien[c]), 17 cm. hoch. Unedirt.

Die aus Porto d'Anzo stammende Statue No. 64, welche nur wenig Modernes hat[d]), zeigt den Gott mit dem Gewande der Statuen und Statuetten der neunten Gruppe, dieses aber hangt nicht einfach von der Schulter herab, sondern ist mit seinem untern Ende um den, hier nicht gehobenen, sondern in schwebender Bewegung etwas seitwärts vom Körper gesenkten Arm geschlungen. Auch der mehrfach gebrochene, aber nicht ergänzte rechte Arm ist niederwärts vorgestreckt, der Rest des von der rechten Hand gehaltenen Attributs nicht mit voller Sicherheit zu bestimmen, am wahrscheinlichsten aber immerhin derjenige eines Blitzes. Trotzdem hat die Statue einen durchaus, ja in hohem Grade stillen und friedlichen Charakter[e]); die Arbeit ist sehr mäßig und der Kopf ein etwas verblaßtes und fades Exemplar des gewöhnlichen Typus. Am genauesten entspricht dieser Statue die Relieffigur eines römischen Sarkophags[f]), auch sie mit dem Blitz in der gesenkten Rechten, den Adler rechts zu Füßen; außerdem kehrt dieselbe Composition bei Imperatorenstatuen wieder[106]).

---

a) Vergl. z. B. Lersch, Centralmuseum rhein. Inschriften II. No. 8 und No. 11.

b) Beschreibung Roms III. 1. S. 173 No. 65, abgeb. Mus. Capitol. III. tab. 4 und danach wiederholt b. Clarac, Mus. de sculpt. pl. 402 No. 686, vergl. Text Vol. III. p. 47 f.

c) Vergl. v. Sacken und Kenner a. a. O. S. 303 No. 1199.

d) In der Beschreibung Roms ist die Statue ohne alle nähere Angaben nur verzeichnet; modern ist der linke Arm vom Austritt aus dem Gewande, außerdem nur der Schnabel des Adlers.

e) Bottaris, Mus. Capit. a. a. O. ganz unsinnige Benennung »Horkios« hat schon Clarac, den durchaus milden Charakter hervorhebend, mit Recht zurückgewiesen.

f) Abgeb. bei Pistolesi, Il Vaticano descritto Vol. V. tav. 65.

Die bei Verona gefundene wiener Statuette No. 65, welche wahrscheinlich mit anderen, zusammengefundenen Figuren zu der Ausstattung eines Larariums gehört hat, steht in Betreff der Gewandordnung völlig allein da. Sie stellt den Gott mit erhobenem und auf das Scepter gestützt gewesenem rechtem Arme und vorgestreckter, einen gewaltigen Bitz ruhig tragender Linken dar, völlig nackt bis auf ein schmales und sehr langes Gewand, welches auf der rechten Schulter ruht, mit dem einen Ende nach hinten lang von derselben herabhangt, sich hinter dem Rücken hinzieht und mit dem andern Ende über den linken Vorderarm geworfen ist. Das Haupt, von mildem Ausdruck, ist mit einem Lorbeerkranze geschmückt, aus welchem Lemnisken auf die Schulter hangen. Der Haltung, welche an die mehrer ganz unbekleideter Zeusfiguren erinnert, fehlt es nicht an Würde, dagegen ist die Ausführung oberflächlich und bezeichnet das Werk als ein ziemlich spätes. Auf dem Postament, welches architektonisch gegliedert ist, steht links von dem Gott ein Baumstumpf, welcher, vermuthlich für das Lustralwasser, oben ausgehölt ist, in einer in der Mitte der Vorderseite angebrachten halbrunden Nische scheint eine sitzende Kinderstatuette angebracht gewesen zu sein, welche die Verfasser des wiener Katalogs frageweise als Darstellung des Schutzgenius des Hauses ansprechen; zur rechten Seite der Nische unterhalb des Gottes ist eine Säule, der links, unterhalb des Baumstumpfen die Statuette eines jugendlichen Lar mit Rhyton und Körbchen entsprach.

Siebente Classe.

Die vierte und letzte Classe stehender Zeusstatuen bilden diejenigen, bei welchen alle Gewandung beseitigt ist. Dieselben müssen nach künstlerischen Gesichtspunkten, mit denen mythologische übereinstimmen dürften, ohne daß wir freilich auch hier im Stande sind, die letzteren zu praecisiren, in zwei Gruppen unterschieden werden, deren am meisten in die Augen fallendes Merkmal die Aufstützung je des linken oder des rechten Armes auf das Scepter bildet. Die Exemplare der einen und der andern Gruppe ähneln einander so sehr, daß erst in scheinbar nebensächlichen, dennoch nicht zu vernachlässigenden Einzelheiten Unterschiede hervortreten und daß man sich geneigt fühlen muß dieselben auf je ein gemeinsames Vorbild unmittelbarer oder mittelbarer zurückzuführen. Ein solches, wenn auch ein für uns nicht mehr nachweisbares, bleibt, künstlerisch verstanden, auch dann vollkommen möglich wenn uns die Wiederholung dieser Figuren, sonderlich derer der ersten Gruppe in Münzen, Reliefen und Gemälden mit verschiedenen Attributen lehrt, daß man dieselbe Gestalt in verschiedenem Sinne verwendete. Kommt nun dazu, daß bei den Statuen und Statuetten beider Gruppen die unterscheidenden Attribute meistens fehlen und sich in den wenigsten Fällen mit Sicherheit errathen lassen, so wird man für jetzt jede Gruppe als ein Ganzes behandeln müssen, es fortgehender Forschung überlassend, nach feineren Verschiedenheiten des Gesichtsausdrucks etwa, als die sich in Abgüssen und Abbildungen controliren lassen, in diesem Ganzen Unterschiede nachzuweisen und diese auf ihre mythologischen Gründe zurückzuführen. Für die Berechtigung, die Exemplare beider Gruppen für Zeus in Anspruch zu nehmen, mag außer der angedeuteten Parallele der Münzen, Reliefe und Gemälde schließlich noch der Umstand geltend gemacht werden, daß diese Typen sich in Imperatorenstatuen [107]) wiederholen.

Elfte Gruppe.

Der Typus der elften Gruppe zeigt den Gott mit der ziemlich hoch erhobenen und auf das Scepter aufgestützt gewesenen Linken, die Rechte gesenkt vorgestreckt. Die Exemplare, so weit sie auf Kunstwerth mehr oder weniger Anspruch haben — denn in ganz kleinen und künstlerisch unbedeutenden Figuren liegt der Typus noch ungleich häufiger vor — sind eine Marmorstatue,

No. 66, in der Sammlung Blundell in Ince-Hall bei Liverpool[a])
und folgende Bronzen:

No. 67, im k. k. Münz- und Antikencabinet in Wien[b]), 17 cm. hoch. Unedirt.

No. 68, im Antiquarium in München[c]), 18 cm. hoch.

No. 69, auf der kaiserl. Bibliothek in Paris[d]), 29 cm. hoch. Unedirt.

No. 70, im k. k. Münz- und Antikencabinet in Wien[e]), 13 cm. hoch. Unedirt.

Nur erhaltener Attribute wegen verdienen noch Erwähnung:

No. 71, eine Statuette im k. k. Münz- und Antikencabinet in Wien[f]), 11 cm. hoch. Unedirt. Der Blitz in der steif niedergestreckten Rechten erhalten.

No. 72, eine Statuette daselbst[g]), 7 cm. hoch, bei welcher die Schale in der gesenkten Rechten erhalten ist. Dasselbe ist der Fall bei der von Caylus, Recueil d'antiquités T. I. pl. 60 No. 1 ohne Zweifel, wie gewöhnlich, mit Vertauschung der Seiten publicirten Figur, deren Verbleib unbekannt ist.

Über die stark, aber was die Figur selbst anlangt in der Hauptsache ohne Zweifel richtig ergänzte[h]) Blundell'sche Statue No. 66 urteilt Conze a. a. O., ihr Kopf sei von unbedeutendem Ausdruck, doch wird an der Benennung derselben, über welche der Berichterstatter im Übrigen schweigt, die also wohl in keiner Richtung als bedeutend gelten kann, nicht gezweifelt, und somit kann ihr als der bisher einzig bekannten Marmorstatue dieses Typus immerhin ein gewisses Maß von Interesse nicht abgesprochen werden.

Unter den Bronzen steht die in Fig. 18 (s. d. folg. Seite) mitgetheilte Statuette No. 67 an der Spitze weil sie sich durch den im Haare des Gottes liegenden Kranz, aus welchem die Lemnisken auf die Schultern herabhangen, vor den übrigen Exemplaren auszeichnet. Schön ist auch der leicht vorüber und nach rechts geneigte Kopf sowohl in den Formen wie in seinem mildernsten Ausdruck. Von der Sorgfalt der Arbeit legt der Umstand Zeugniß ab, daß die Augen eingelegt waren; dem Körper fehlt es nicht an Würde und Kraft, doch ist seine Ausführung nicht sehr weit durchgeführt. Der Blitz in der gesenkten Rechten ist echt, dagegen der gehobene linke Arm mit der Schulter modern; daß er jedoch auch im Original gehoben gewesen sei kann füglich nicht bezweifelt werden. Die Füße sind mit Halbschuhen bekleidet.

---

a) Abgeb. bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 396 D No. 681 A, vergl. Text Vol. III. p. 39 uud Conze in der Archaeol. Zeitung von 1864. S. 221*.

b) Vergl. v. Sacken u. Kenner a. a. O. S. 298 No. 1136.

c) Abgeb. bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 410 A, No. 684 A, vergl. Text Vol. III. p. 44 f. In Abguß vorliegend.

d) Vergl. Chabouillet, Catalogue général p. 488 No. 2925.

e) Vergl. v. Sacken u. Kenner a. a. O. S. 285 No. 534. In Zeichnung vorliegend.

f) Vergl. v. Sacken u. Kenner a. a. O. S. 271 No. 161. In Zeichnung vorliegend.

g) Vergl. v. Sacken u. Kenner a. a. O. S. 281 No. 498; abgeb. bei Roux und Barré, Herculanum und Pompeji V. 2.

h) Nach den übereinstimmenden Angaben Claracs (in der Zeichnung, ungenauer sind diejenigen im Text) und Conze's a. a O. sind modern der ganze untere Theil von oberhalb der Knie an, auch der Adler, die rechte Hand und der linke Arm.

Zu dieser Statuette würde eine solche in Arolsen [a]) die nächste Parallele bilden, wenn nicht nach Gaedechens Angabe ihr Kranz aus Eichenlaub bestünde; ist dem wirklich so, so kann diese 13 cm. hohe Statuette nicht hier, sondern erst an einem spätern Orte eingereiht werden.

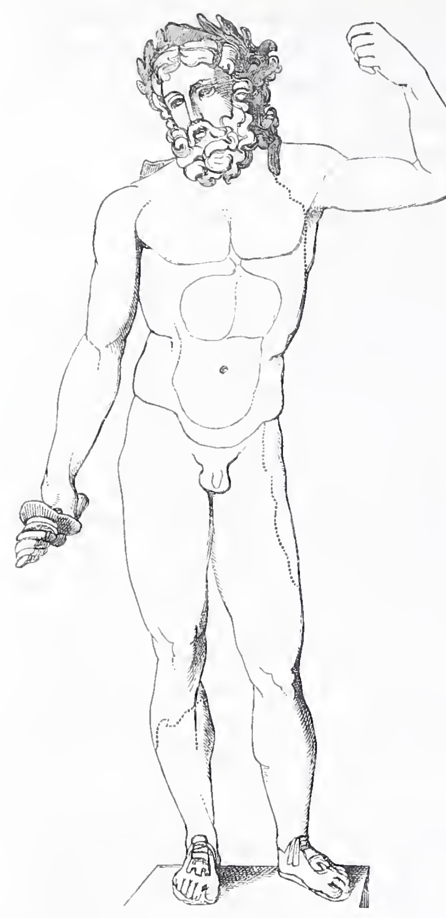


Fig. 18. Zeusstatuette in Wien.

Welche von den beiden Statuetten No. 68 und 69 den künstlerischen Vorzug verdiene, die pariser No. 68, welche Chabouillet so beurteilt: »belle figure de travail romain; si le corps est un peu lourd la tête est d'une grande noblesse d'expression«, oder die münchener No. 69 kann hier nicht entschieden werden, da nähere Kenntniß der erstern mangelt. Die münchener Statuette ist auf jeden Fall sehr schön, ja eines der reizvollsten Gebilde dieses ganzen Kreises. Auch sie giebt den Gott ernst und mild, sein volles Haar war aber nicht bekränzt, sondern mit einer, jetzt fehlenden, wahrscheinlich silbernen oder goldenen Taenie geschmückt; auch das Attribut in der Rechten fehlt, doch kann dasselbe nach der Stellung der Finger, von denen die drei letzten leicht eingeschlagen, der Zeigefinger und Daumen gestreckt sind, eine Schale nicht gewesen sein und es mag auch zweifelhaft erscheinen, ob ein Blitz zwischen den Fingern Platz gefunden hat. Die Arbeit am Nackten ist sorgfältig und sehr wohl vorstanden, die Stellung voll Würde und Gehaltenheit.

Dagegen steht die wiener Statuette No. 70 an Kunstwerth schon viel tiefer, nicht allein in der Ausführung, sondern auch in der Haltung, welche ein übertriebenes Herausbiegen der (rechten) Standseite zeigt. Der erhobene linke Arm ist (häßlich) restaurirt und es läßt sich zweifeln, ob er originalerweise gehoben gewesen; der Blitz in der Rechten ist dagegen echt.

Der Stellung nach gehört auch die schon früher (S. 144) erwähnte Statuette des britischen Museums [b]) in diese Gruppe, zu welcher sie aber wegen des über ihren rechten Arm hangenden kleinen, in der Zeichnung der Society of Dilettanti höchst verkehrt ergänzten Gewandrestes wenigstens nicht schlechthin gerechnet werden kann. Auch die pariser Statue oben No. 44 hat die Haltung der Monumente dieser Gruppe, von welchen sie sich hauptsächlich nur durch das große Gewand unterscheidet, dergleichen, wie oben bemerkt, möglicherweise auch die londoner Statuette gehabt haben kann.

---

a) Vergl. Gaedechens, die Antiken des fürstl. Waldeckischen Mus. zu Arolsen S. 35 No. 16.

b) Abgeb. nach den Specimens of anc. sculpt. Vol. I. pl. 52 u. 53 bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 403 No. 687.

Zwölfte Gruppe.

Die Zeusfiguren der zwölften Gruppe sehn fast aus wie Spiegelbilder derjenigen der elften, indem sie den rechten Arm erhoben, den linken vorgestreckt haben. Die Exemplare sind wiederum eine Marmorstatue,

No. 73, ehemals in der jetzt zerstreuten Sammlung des Generals Miollis in Rom[a]), jetzt unbekannten Aufbewahrungsortes; 6 palm. 6 unc. (= 1,44 m.) hoch und die folgenden Bronzen von mehr oder weniger Kunstwerth.

No. 74, aus Paramythia im britischen Museum[b]) 22 cm. hoch.

No. 75, aus Evreux und im Museum daselbst aufbewahrt[c]), 9, 2 cm. hoch.

No. 76, im Besitze des Hrn. von Pulszky in Pest[d]). Unedirt.

No. 77, auf der kaiserl. Bibliothek in Paris[e]). Unedirt,

welchen ohne Zweifel noch andere Exemplare in mehren Sammlungen entsprechen werden, wie denn auch dieser Typus in römischen Imperatorenstatuen nachweisbar ist[108]).

Über die Marmorstatue No. 73 ist ein Urteil unmöglich, da nicht einmal die ohne Zweifel starken Ergänzungen bekannt sind; es ist demnach auch überflüssig, über das gänzlich singuläre Beiwerk dieser Statue, ein von einem Adler gefaßtes Reh oder eine Hirschkuh Vermuthungen auszusprechen.

Von den Bronzen ist No. 74 die Krone; der Gott erscheint in dieser schönen und sehr sorgfältig ausgeführten Figur in ruhiger Würde und Hoheit, ernsten aber milden Antlitzes, ruhigen und festen Standes. Das reiche Haar umgiebt, in der Mitte etwas gescheitelt, Stirn und Wangen mit einem dichten Kranze, hinter welchem eine Taenie angebracht gewesen ist, welche jetzt fehlt, der lockige Bart fällt ziemlich lang herab, läßt aber, wie dies auch bei einigen Marmorköpfen des Zeus, und zwar grade dessen des milden Typus der Fall ist, das Kinn größtentheils unbedeckt erscheinen. Der rechte Arm ist in der Höhe der Schulter seitab vom Körper gehoben, im Ellenbogen aber gebrochen, doch so daß auf eine Erhebung der Hand geschlossen werden kann; der im Ellenbogen vorwärts gestreckte linke Arm zeigt die Hand mit nebeneinander liegenden, nur ganz wenig gekrümmten Fingern nach oben flach geöffnet, so daß sie als Attribut einen Blitz nicht getragen haben kann und daß es einigermaßen zweifelhaft erscheint, ob das Attribut, wie E. Braun voraussetzt, eine Schale gewesen ist. Der auf dem linken Beine ruhende Körper ist von ganz außerordentlicher Kräftigkeit, in der Leibpartie und in den Hüften für einen Zeus eigentlich zu breit und derb, doch verbietet der Kopf jeden Gedanken an Poseidon, dem die Körperbildung und die ziemlich ausgewirkte Musculatur, welche besonders im Rücken sehr ausgeführt ist, sonst eher entsprechen würde.

Die im Übrigen ähnliche Statuette von Evreux No. 75 hat einen minder festen

---

a) Abgeb. nach Phil. Aurel. Visconti Monum. della Coll. Miollis tav. 5 bei Clarac Mus. de sculpt. pl. 410 C. No. 681 C, vergl. Text Vol III. p. 47.

b) Früher im Besitz eines russischen Liebhabers, s. Köhlers Ges. Schriften VI. S. 38, dann in demjenigen Townleys; abgeb. in den Specimens of ancient sculpture Vol. I. pl. 32 bei Clarac pl. 402 No. 684, vergl. Text Vol. III. p. 42 sq.; auch bei Braun, Vorschule der Kunstmyth. Taf. 13. S. 9. In Abguß vorliegend.

c) Abgeb. bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 410 D No. 681 B; vergl. Text Vol. III. p. 15.

d) In Photographie vorliegend.

e) Vergl. Chabouillet, Catal. génér. p. 488 No. 2926

und ruhigen Stand, zeigt vielmehr die übertriebene Körperbiegung mit dem Heraustreten der Hüfte auf der Standseite, welche nicht blos bei einigen Exemplaren der elften Gruppe, sondern in weiterem Umfange bei Statuen des ganz unbekleideten oder wenig bekleideten Zeus bemerkt wird und auf späte Entstehungszeit hinweist. Die große Kräftigkeit des Körpers bei der londoner Statuette wiederholt sich bei der von Evreux, doch hat diese einen anders charakterisirten Kopf, finstern Ausdruck und einen fast übermäßig dichten und krauslockigen Bart. Die Arme sind getrennt von dem Körper und später als dieser gefunden, jedoch ist an deren Zugehörigkeit kaum ein Zweifel möglich, wohl aber darüber, ob das Fragment eines Attributs in der Linken in der That, wie Clarac versichert, von einem Blitz herrührt. Derselbe giebt an, die Statue sei »restaurée avec intelligence«, ohne zu sagen, auf welche Theile sich die Restauration erstreckt hat; der Zeichnung nach zu urteilen (was freilich sehr unsicher ist) könnte das Attribut der linken Hand zu den modernen Zusätzen gehören.

Über die pariser Statuette No. 76 urteilt Chabouillet günstiger was den Körper als was den Kopf mit silberincrustirten Augen anlangt; daß der Blitz in der Linken echt sei, sagt Chabouillet nicht ausdrücklich, eben so wenig aber auch das Gegentheil.

Die Pulszky'sche Statuette endlich No. 77 hat wiederum einen gradern Stand, als diejenige von Evreux, auch ist der Körper schlanker, in der Leibpartie feiner und weniger muskulös ausgewirkt als dies bei der londoner Statuette und der von Evreux der Fall ist; der Charakter des Kopfes erinnert am allermeisten an den der münchener Statuette oben No. 69, doch ist das Gesicht etwas mehr gehoben was mit einer lebhaftern Bewegung der Arme, namentlich des vorgestreckten linken im Zusammenhange steht. Die linke Hand mit dem Attribut fehlt, doch darf man der Haltung des Armes nach viel eher auf einen Blitz als auf eine Schale schließen.

Außerhalb dieser Gruppen steht von gänzlich unbekleideten Zeusfiguren bisher ganz allein

No. 78 eine Statuette auf der kaiserlichen Bibliothek in Paris[a]), 10,5 cm. hoch. Der mit Lorbeer- oder Öllaub (letzteres nach Clarac) bekränzte Gott steht ruhig, den Blitz in der gesenkten und nahe am Schenkel liegenden Rechten; der linke Arm ist dicht unter der Schulter gebrochen, kann aber nach Maßgabe des Restes nicht wie bei den Statuetten der elften Gruppe, sondern nur im Ellenbogen gehoben gewesen sein, wahrscheinlich doch um das Scepter zu halten. Der Stellung des Körpers nach würde also diese Figur mit denjenigen der achten Gruppe so ziemlich übereinstimmen. Doch ist die Haltung und der Charakter des Gottes hier ein anderer als bei den Monumenten jener Gruppe, insofern sich in dem aufgerichteten Kopfe im Gegensatze zu der sinnenden Milde des Gottes in jenen Statuetten eher ein freudiger Stolz ausspricht, welchen auch Clarac in seinem Texte ausdrücklich hervorhebt, indem er von der »fierté de son attitude« redet, was sich hauptsächlich nur auf die Haltung des Kopfes beziehn kann.

---

a) Vergl. Chabouillet, Catal. général p. 488 No. 2924, abgeb. bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 403 No. 690, vergl. Text Vol. III p. 50.

ACHTES CAPITEL.

Zeus in ganzer Gestalt auf Münzen und in geschnittenen Steinen.

τί δ'ἄνευ σέθεν θνατοῖσι τέλειόν ἐστι;
Eurip.

I. Münzen.

(Hierzu die Münztafel II.)

A. Griechische Münzen.

No. 1. 2. 3. Arcadia, Arg. (Triobolen). Rvs. ΑΡΚΑ oder ΑΡΚΑΔΙΚΟΝ, weiblicher Kopf im vertieften Quadrat. S. Mionnet II. 243. 1—3. (Die Zeichnungen 1 und 2 nach Exemplaren der münchener, 3 nach einem solchen der berliner Münzsammlung).

No. 4. Elis, Ae. unter Hadrian geprägt, ΗΛΕΙWΝ. Avs. ΑΔΡΙΑΝΟϹ ΔΙϹ ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ, Hadrians Brustbild. S. Mionnet, Suppl. IV. 180. 45. (Die Zeichnung nach dem einzigen noch jetzt nachweisbaren Exemplar in der florentiner Münzsammlung).

No. 5. Laodicea Pieriae, Arg. ΛΑΟΔΙΚΕΩΝ ΤΗΣ ΙΕΡΑΣ ΚΑΙ ΑΥΤΟΝΟΜΟΥ. Rvs. Weiblicher Kopf mit der Mauerkrone. S. Mionnet V. 241. 671.

No. 6. Licinius sen. Antiochia. Au. IOVI CONS. LICINI AVG. Im Abschn. ANT(iochia) als Prägeort. Avs. LICINVS P. F. AVG. Kopf des Licinius mit dem Lorbeerkranze. Fehlt bei Cohen, Déscr. des méd. sous l'empire romain; ähnlich das. VI p. 52 No. 14. (Berliner Münzsammlung).

No. 7. Tralles, Ae. unter Lucius Verus geprägt, ΕΠΙ ΓΡΑ ΕΥΑΡΕΣΤΟΥ. ΤΡΑΛΛΙΑΝΩΝ. Avs. ΑΥ. ΚΑΙ. ΟΥΗΡΟϹ, Kopf des Kaisers mit dem Lorbeerkranze. S. Eckhel, Doct. Num. Vet. III. p. 125, fehlt bei Mionnet.

No. 8. Alexander III. Macedoniae Rex. Arg. (Tetradrachme) ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ. Avs. Herakleskopf. S. Mionnet I. 535 sqq. 298 sqq.

No. 9. Philippus III. Aridaeus. Arg. (Tetradrachme) ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ. Avs. Herakleskopf. S. Mionnet I. 566 sq. 688 sqq.

No. 10. Panormus Siciliae (?) Arg. Avs. Vordertheil eines liegenden Hirsches. S. Mus. Hunterian. tab. XXI. No. 18. (Nach einer Mionnet'schen Schwefelpaste).

No. 11. Gomphi Thessaliae. Ae. ΓΟΜΦΕΩΝ. Avs. Medusenhaupt von vorn. S. Mionnet II. 12. 85.

No. 12. Cotiaeum Phrygiae Ae. unter Tiberius geprägt. ΕΠΙ ΙΔΟΥ. ΚΟΤΙΑΕΩΝ. Avs. ΤΙΒΕΡΙΟΣ ΣΕΒ. Kopf des Kaisers mit dem Lorbeerkranze. S. Mionnet IV. 271. 441.

No. 13. Nicaea Bithyniae. Ae. unter Antoninus Pius geprägt, ΝΕΙΚΑΙΕΩΝ. Avs. ΑΥΤ. ΚΑΙ. ΑΔΡΙΑΝΟϹ ΑΝΤΩΝΕΙΝΟϹ, Brustbild des Kaisers mit der Aegis. S. Mionn. II. 453. 225.

No. 14. Ilium. Ae. unter Commodus geprägt. ΔΙΑ ΙΔΑΙΟΝ ΙΛΙЄΙϹ. Avs. ΚΡΙϹΠΕΙΝΑ ΣΕΒΑΣΤΗ, Kopf der Crispina, nach Mon. dell' Inst. I. tav. 57 B. No. 2.

No. 15. Cyrene. Au. ΘΕΙΦΕΙ. Rvs. ΚΥΡΑΝΑΙΩΝ, weibliche Figur (Kyrene?) auf einem Viergespann. S. Mionnet VI. 558. 36.

No. 16. Prusa Bithyniae. Ae. unter Commodus geprägt. ΠΡΟΥΣΑΕΩΝ. Avs. ΑΥΤ. Κ. Λ. ΑΥΡΗΛ. ΚΟΜΟΔΟϹ, Kopf des Kaisers. Fehlt bei Mionnet. (K. Münzsammlung in Berlin.)

No. 17 und 17a. Achaeisches Bundesgeld. Ae. 17. ΔΕΞΙΑΣ. Avs. ΜΕΣΣΑΝΙΩΝ ΑΧΑΙΩΝ, sitzende Frau; 17a. ΜΕΓΑΡΕΩΝ ΑΧΑΙΩΝ, derselbe Typus. S. Mionn. II. 162. 109 u. 108.

No. 18. Patrae Ae. unter Nero geprägt. [IVPPITER] LIBERATOR. C. P. Avs. NERO CAES. AVG. GERM. IMP. Kopf des Kaisers. S. Mionnet Suppl. IV. 137. 919.

No. 19. Aegae Aeolidis (? Macedoniae ?) Arg. ΑΙΓΑΙΕΩΝ. Avs. Apollonkopf. S. Mionnet III. 2. 3.

No. 20. Corinthus colonia. Ae. unter Antoninus Pius geprägt. C. L. I. COR. Avs. ANTONINVS. AVG. PIVS, Kopf des Kaisers. S. Mionnet Suppl. IV. 85. 577.

No. 21. Roma, Cornelii. Arg. (Denarius) Sicilischer Typus. LENT. MAR. COS. Rvs. Triquetrum. S. Riccio, Le monete delle famiglie di Roma p. 64. No. 26.

No. 22. Petelia Bruttii. Ae. ΠΕΤΗΛΙΝΩΝ. Avs. Demeterkopf mit Schleier und Kranz. S. Mionnet I. 198 sq. 913. Carelli Num. Ital. vet. tab. 181 No. 25—31.

No. 23. Pergamus. Ae. unter Hadrian geprägt. ΕΠΙ ΣΤΡΑ. ΚΛ. ΚΕΦΑΛΙΩΝΟϹ ΤΟ Β[ΠΕΡΓΑ]. Avs. ΑΥ. ΚΑΙ. ΝΕΡ. ΤΡΑΙ. ΑΔΡΙΑΝΟϹ, Kopf des Kaisers. Fehlt bei Mionnet. (K. Münzsammlung in Berlin.)

No. 24. Aezanis Phrygiae. Ae. unter Augustus geprägt. ΑΙΖΑΝΕΙΩΝ. ЄΠΙ ΣΩΚΡΑΤΟΥΣ. Avs. ΣΕΒΑΣΤΟΣ, Kopf des Kaisers. Ähnl. Mionnet Suppl. VII. 489. 37.

No. 25. Syracusae. Arg. ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. ΧΑΡ. Rvs. Korakopf. Nach Ann. dell' Inst. Vol. XI. tav. d'agg. A. No. 1. Vergl. p. 63. (In Privatbesitz in Syrakus).

No. 26. Antiochia ad Daphnen. Ae. unter Antiochos geprägt. ΑΝΤΙΟΧΕΩΝ ΠΡΟΣ ΔΑΦΝΗΙ. Avs. Kopf des Antiochos Epiphanes mit der Strahlenkrone. S. Mionnet V. 216. 519.

No. 27. Amastris Paphlagoniae Ae. unter Antoninus Pius geprägt. ΖΕΥΣ ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ ΑΜΑΣΤΡΙΑΝΩΝ. Avs. ΑΥΤ. ΚΑΙϹ. ΑΝΤΩΝΕΙΝΟϹ. Kopf des Kaisers. Nach Lenormant et de Witte, Trésor de numismatique et de glyptique. Mythol. pl. XV. No. 14. Vergl. Eckhel, Doct. Num. Vet. II. p. 385 und Ann. dell' Inst. XI. p. 64.

No. 28. Cyprus. Ae. unter Traian geprägt. ΚΟΙΝΟΝ ΚΥΠΡΙΩΝ ΕΤΟΥΣ Η. Avs. ΑΥΤΟΚΡ. ΚΑΙϹ. ΝΕΡ. ΤΡΑΙΑΝΩ. ΑΡΙϹΤΩ. ϹΕΒ. ΓΕΡΜ. ΔΑΚ., Kopf des Kaisers. S. Eckhel, Doct. Num. Vet. III. p. 84, Mionnet III. 674. 29 (ähnlich).

No. 29. Laodicea Phrygiae. Ae. ΛΑΟΔΙΚΕΩΝ. Π. Κ. ΑΤΤΑΛΟΣ ΕΠΙΝΙΚΙΟΝ ΑΝΕΘΗΚΕΝ. Avs. ΙΕΡΑ ΣΥΝΚΛΗΤΟΣ. Jugendliches Brustbild. S. Mionnet IV. 317. 703.

B. Römische Münzen.

No. 30. Hadrianus. Arg. IOVIS OLYMPIVS. Avs. HADRIANUS AVG. COS. III. P. P. S. Cohen, Déscript. des monnaies sous l'empire romain VII. pl. III. p. 115. No. 10 (?)

No. 31. Diocletianus. Au. IOVI CONSERVATORI — ALE. Avs. IMP. C. C. VAL. DIOCLETIANVS P. F. AVG. S. Cohen a. a. O. V. pl. XI. p. 373. No. 2.

No. 32. Lucius Verus. Ae. TR. P. VII. IMP. IIII. COS. III. Avs. L. VERVS AVG. ARM. PARTH. MAX. S. Cohen a. a. O. III. p. 16. No. 97.

No. 33. Galerius Maximianus. Au. IOVI CONS. CAES. Im Abschnitt S. M. A. Z. Avs. MAXIMIANVS NOB. CAES. S. Cohen a. a. O. V. p. 595. No. 8.

No. 33a. Diocletianus. Au. IOVI CONSERVATORI ORBIS Avs. IMP. C. C. VAL. DIOCLETIANVS P. F. AVG. S. Cohen a. a. O. VII. pl. VI. p. 343 No. 6.

No. 34. Hadrianus. Ae. IOVI CONSERVATORI. Avs. HADRIANVS AVG. COS. III. P. P. S. Cohen a. a. O. II. pl. II. p. 171. No. 571.

No. 35. Claudius Gothicus. Ae. IOVI VICTORI. Avs. IMP. C. CLAVDIVS AVG. S. Cohen a. a. O. V. pl. IV. p. 94 No. 100.

No. 36. Antoninus Pius. Ae. Cos. IIII. Avs. ANTONINVS AVG. PIVS P. P. TR. P. XXII. S. Cohen a. a. O. VII. pl. IV. p. 144 No. 43.

No. 37. Macrinus. Ae. IOVI CONSERVATORI S. C. Avs. IMP. CAES. M. OPEL. SEV. MACRINVS. AVG. S. Cohen a. a. O. III. p. 498 No. 80.

No. 38. Diocletianus und Maximianus Herculeus. Ae. MONETA IOVI ET HERCVLI AVGG. Avs. DIOCLETIANVS ET MAXIMIANVS AVGG. S. Cohen a. a. O. V. pl. XII. p. 426 No. 4.

No. 39. Domitianus Ae. [IOVI] CONSERVAT. S. C. Avs. IMP. CAES. DOMITIAN. AVG. GERM. COS. II. S. Cohen a. a. O. I. p. 430 No. 359 (vergl. die folg. Nummern).

No. 40. Licinius d. Ä. Ae. IOVI CONSERVATORI. Avs. IMP. LICINIVS P. F. AVG. S. Cohen a. a. O. VI. pl. II. p. 56. No. 35.

No. 41. Victorinus d. Ä. Au. LEG. XXX VLP. VICT. P. F. Avs. IMP. C. VICTORINVS P. F. AVG. S. Cohen a. a. O. V. pl. III. p. 68 No. 42.

No. 42. Augustus. Arg. IOV. TON. Avs. CAESAR AVGVSTVS. S. Cohen a. a. O. I. p. 58 No. 161.

Wenn wir die überaus zahlreichen Darstellungen des Zeus in ganzer Gestalt in den antiken Münztypen unter kunstmythologischen, von den specifisch numismatischen in mehrfachem Betracht abweichenden Gesichtspunkten durchmustern, wenn wir also besonders diejenigen Gestaltungen aufsuchen, welche entweder als Parallelen zu den Darstellungen in anderen Classen von erhaltenen Denkmälern sei es für deren Kritik, sei es für deren Erklärung durch die in den Münzen vollständige Erhaltung von Körpertheilen und Attributen, welche bei anderen Monumentenclassen so oft verloren,

verletzt oder ergänzt sind, Bedeutung haben, oder wenn wir solchen Typen nachspüren, welche als Ersatz für verlorne Monumente, namentlich für nicht auf uns gekommene Statuen gelten dürfen, oder endlich solchen die vermöge ihrer künstlerischen Schönheit oder wegen der Besonderheit ihrer Erfindung und Composition an und für sich unsere Aufmerksamkeit verdienen, insofern sie neue Modificationen der Darstellungsweisen des Gottes bieten: so wird sich aus der ganzen, fast unübersehbaren Masse eine verhältnißmäßig nicht eben große Reihe herausheben und vergleichend zusammenstellen lassen. Indem auch in diesem Capitel und der beiliegenden Tafel, allerdings mit einigen Ausnahmen, diejenigen griechischen Münzen ausgesondert sind, welche den Gott mit der Beischrift bestimmter Beinamen darstellen und von denen man glauben darf, daß sie eine mit der besondern Geltung des Gottes in localem Cultus zusammenhangende künstlerische Gestaltung darbieten, wird es erlaubt sein, bei den Münzen wie bei den Statuen künstlerischen Gesichtspunkten zu folgen und die Zeusgestalten derselben nach Maßgabe ihrer Composition zu ordnen und in Gruppen zusammenzufassen.

1. Zeus thronend und sitzend.

Die thronende und sitzende Bildung des höchsten Gottes, überwiegend, wie gezeigt worden ist (oben S. 69 mit Anm. 74), unter den Werken der namhaften Meister Griechenlands, nicht minder in den Vasenbildern des freien und des spätern Stils, in Reliefen und Wandgemälden, sofern die beiden letzten Monumentclassen nicht römischen Gestaltungen gelten, ist auch in Münztypen sehr weit verbreitet, man mag dieselben in chronologischer Folge der Stilarten, bei den archaischen Münzen Arkadiens No. 1, 2 u. 3 beginnend oder in geographischer Ordnung überblicken. Indem für den sitzenden Zeus der eben erwähnten arkadischen Münzen, ferner für denjenigen auf den Münzen der syrischen Könige sowie für den athenischen Olympios Hadrians auf das früher (oben S. 26, 60, 63) Mitgetheilte und für die Münzen der syrischen Könige und die athenische Hadrians auf die Abbildungen im Texte (Fig. 8 und 10) verwiesen wird, auch ein erneutes Eingehn auf den olympischen Zeus des Phidias auf der eleischen Münze Hadrians No. 4 nach dem seines Ortes (oben S. 38 f.) Gesagten nicht beabsichtigt wird mag hier der Nikephoros der Silbermünze von Laodikea No. 5 den Reigen eröffnen. Seine in allen Hauptsachen vollständige Übereinstimmung mit demjenigen der syrischen Königsmünzen und weiter mit dem Typus der Münzen makedonischer Könige No. 8 und 9 springt in die Augen und es ist eben wegen des Nachweises der großen Beständigkeit dieser Gestaltung des Zeus in der hellenistischen Epoche, daß diese antiochenische Münze in Abbildung mitgetheilt wird. Ein Umstand aber verdient besondere Hervorhebung. Es ist nämlich merkwürdig genug, daß die hier vorliegende Darstellung des thronenden und sitzenden Zeus, bei welcher die vollständige Entblößung des Oberkörpers das hervorstechende Merkmal bildet, unter den auf uns gekommenen Statuen — man müßte denn diejenige in Oxford (s. oben S. 128) geltend machen wollen — bisher garnicht nachzuweisen ist und auch in den erhaltenen Reliefen nur ähnlich, nicht aber völlig übereinstimmend, d. h. wesentlich anders motivirt[a]) wiederkehrt; denn bei allen Statuen und in den Reliefen mit den wenigen bezeichneten Ausnahmen liegt ein größerer oder kleinerer Gewandtheil auf der Schulter des Gottes, und es dürfte nicht

a) Vergl. Cap. IX. Reliefe G, Q, R, T und U.

leicht sein zu erklären warum grade in Münztypen so sehr oft (vgl. No. 1 a, 3, 10, 12, 15 als sichere, 7 und 14 als zweifelhafte Beispiele) diese Bildung mit nacktem Oberkörper beliebt worden ist, oder vielmehr, es muß als ein merkwürdiger Zufall gelten, daß sie nur hier uns erhalten ist. Denn daß sie wirklich auf die Münzstempel beschränkt gewesen sei, ist um so weniger anzunehmen je mehr ein so gebildeter Zeus auch in Vasengemälden des freien und des späten Stils eine gewöhnliche Erscheinung ist, welche sich in den Wandmalereien wiederholt.

Wenn oben zum Texte in Fig. 8 von den syrischen Königsmünzen vier Exemplare mitgetheilt worden sind, um die Variabilität des Typus des Zeus Nikephoros von Antiochia in seinen feineren Zügen darzuthun, so ist andererseits als Beweis für seine Beständigkeit in den allgemeinen Zügen der im Jahre 317 unserer Zeitrechnung in Antiochia geprägte schöne Aureus des ältern Licinius No. 6 mitgetheilt, welcher die zugewandte Nike und die hohe Thronlehne des Zeus auf der Münze des Philippos Epiphanes (Fig. 8 d) mit der Gewandanordnung desjenigen der Münzen des Antiochos IV. und Demetrios II. (Fig. 8 a u. b.) verbindet und den Adler zu den Füßen des Gottes hinzufügt. Die Umschrift IOVI CONS(ervatori) LICINI AVG. hat hier offenbar keine eigentliche Cultusbedeutung, sondern charakterisirt nur auch den antiochenischen Zeus wie den römischen Juppiter als Schutzgott des Kaisers.

Aber nicht in Antiochia allein tritt uns der Zeus Nikephoros mit dieser Beständigkeit der allgemeinen Anordnung der Composition entgegen, dieselbe erscheint vielmehr in den Nikephorosdarstellungen sehr verschiedener Orte und Zeiten in zum Theil überraschender Gleichartigkeit, welche sich selbst auf Einzelheiten, wie z. B. die Stellung der Beine und Füße erstreckt, die bei den Statuen ungleich weniger häufig ist, in Reliefen dagegen nicht selten wiederkehrt und in den Münztypen auch bei dem mit anderen Attributen ausgestatteten Zeus sich als die durchaus gewöhnliche, nur selten verlassene erweist. Zahlreichere Beispiele des besonders in östlichen Prägestätten weit verbreiteten und oft wiederholten, aus westlichen dagegen nur ausnahmsweise [a]) nachweisbaren Nikephorostypus in Abbildung mitzutheilen erschien bei der großen Übereinstimmung derselben unnöthig, auch die mancherlei kleinen Varianten dieses Typus, welche zum Theil mit der nach rechts oder links gewandten Stellung der Figur auf dem Münzfelde zusammenhangen, zum Theil auf größere oder geringere Güte des Stempelschnittes zurückzuführen sind, bieten selbst vom blos künstlerischen Gesichtspunkte aus betrachtet kein irgend erhebliches Interesse und so hat nur die großartig gedachte Composition des in der Vorderansicht sitzenden Zeus der Münze von Tralles No. 7 trotz der geringen Erhaltung ihres Gepräges ihre abbildliche Mittheilung veranlaßt.

An der Auffassung und Composition dieser Zeusgestalt wird auch dadurch Nichts geändert, daß einerseits dem Gotte verschiedene Beinamen gegeben werden, wie z. B. der Olympios von Prusa [b]), der Idaeos von Ilion (s. unten), und der Pandemos von Synnada in Phrygien [c]) in allen Hauptsachen die hier in Rede stehende Figur wiederholt, und daß andererseits verschiedene, namentlich orientalische Städte diesen Typus des Zeus zu sich und zu ihren Culten dadurch in nähere Beziehung brachten, daß

a) So z. B. aus Patrae unter Commodus: Mionnet II. 196. 354, aus Argos unter Domna: Mionnet II. 235. 50 und sonst noch aus dem einen und dem andern Orte.

b) Mionnet II. 479. 375.

c) Mionnet IV. 368. 986 sq.

sie dem Gott anstatt der Nike ihre besonderen Schutzgottheiten in kleinen Figuren auf die vorgestreckte, je nach der Profilirung rechte oder linke Hand stellten, so daß es genügend erschien, unter No. 14 beispielsweise eine Münze von Ilion mitzutheilen, in welcher Zeus anstatt der Nike ein kleines Athenabild auf der Hand trägt, welches sich jedoch von der gewöhnlichen Palladienbildung durch seine vollkommen ruhige Haltung unterscheidet. Eben so giebt Ephesos seine Artemis bald einem thronenden oder sitzenden[a]), bald einem stehenden Zeus in die Hand, nicht anders wie Pergamos in einer Reihe seiner Münzen einem stehenden, in einer andern wiederum dem sitzenden Zeus das Figürchen des pergamenischen Asklepios zu tragen giebt[b]). An eine Nachbildung statuarischer Darstellungen dieser Städte ist bei diesen Münzbildern wohl schwerlich zu denken und auch die Zufügung von Beinamen kann an der Annahme Nichts ändern, daß diese Zeustypen eben nur für die Münzen ausgeprägt wurden, grade so wie der reine Nikephoros für die Münzen anderer Städte, in denen allen ein an eine in den Münzen nachgebildete Statue und einen Tempel geknüpfter Cultus des olympischen Zeus, denn das ist der Nikephoros, nicht wohl vorausgesetzt werden kann.

An die Stelle des, wie bemerkt, wesentlich auf östliche Prägestätten (Kreta einbegriffen) beschränkten Nikephoros tritt in westlicheren Orten ein im Übrigen wiederum sehr ähnlich componirter Zeus, welcher anstatt der Nike seinen heiligen Vogel, den Adler auf der vorgestreckten Hand trägt. Ein mit Sicherheit in eine ältere Periode, als diejenige Alexanders d. Gr. zu setzendes Gepräge scheint es, da die alten Münzen Arkadiens (No. 1—3) durchaus nicht so ohne Weiteres in diese Classe gerechnet werden dürfen, nicht zu geben, auf den Münzen dieses Fürsten dagegen ist er beständig und wiederholt sich in unabsehbaren Reihen aus allen Prägestätten, wo Alexander Geld schlagen ließ, sowie auf den Münzen des Philippos Aridaeos abermals reihenweise. Alle diese Münzen, von denen die II. Münztafel ein Tetradrachmon Alexanders No. 8 und, nur der künstlerischen Schönheit wegen, ein solches des Philippos Aridaeos No. 9, die Krone aller dieser Darstellungen und eine der bewunderungswürdigsten griechischen Münzen beibringt, alle diese Münzen zeigen in der Gestalt des Gottes, obgleich dieser immer mit ganz nacktem Oberkörper dargestellt ist, die mannigfaltigsten kleinen Verschiedenheiten in der Haltung des Leibes, des Kopfes, der Arme u. s. w., welche so gut wie der Wechsel eines lehnelosen Sitzes und eines Thrones mit hoher Rückenlehne wohl beweisen, daß es sich hier um eine für die Münzen erfundene Figur, nicht um die Copie einer Statue, ganz gewiß wenigstens nicht um eine genaue handelt. Die in der Hauptsache mit großer Übereinstimmung wiederholte Darstellung auch dieses Zeus mit dem Adler in den Münztypen verschiedener Städte macht die Mittheilung weiterer Exemplare in Abbildung überflüssig, nur ein in manchen Stücken verschieden componirter Zeus mit dem Adler auf einem Tetradrachmon von Panormos (?) No. 10 ist zur Vergleichung beigefügt worden. Von römischen Münztypen steht der IOVIS OLYMPIVS Hadrians No. 30 der Composition nach zwischen dem makedonischen Gepräge und diesem letztern in der Mitte, indem er mit jenem den Sitz und die Scepterhaltung, mit diesem die etwas steife Bewegung des rechten Armes gemein hat, während er sich

a) Mionnet, Suppl. IV. 137. 386.
b) Mionnet II. 601. 578.

in der Bekleidung, d. h. durch den auf der linken Schulter liegenden Gewandtheil von beiden unterscheidet.

Die arkadischen Münzen No. 1—3 sind, wie gesagt, in diese Reihe nicht ohne Weiteres einzubeziehn, denn, wenngleich auch hier Zeus auf einem Stuhle mit geschweifter, in einen Schwanenkopf endigender Lehne sitzend mit dem Adler auf der ausgestreckten Rechten dargestellt ist, so ist doch der Gedanke der Composition ein anderer als in den gewöhnlichen Münzen, von denen hier gesprochen wird. Denn in diesen ist der Adler rein als Attribut gedacht und sitzt deshalb ruhig und mit geschlossenen Flügeln auf der Hand des Gottes, in den arkadischen Münzen dagegen ist der Adler als das heilige Thier des Gottes und in mannigfaltigen Variationen als lebendig und thätig gefaßt; Zeus sendet ihn als Augurium aus, was sich in einer Münze von Elis[a]) wiederholt, oder empfängt den zu ihm zurückkehrenden, welcher deshalb auch in keinem Falle ruhig dasitzt, sondern mit erhobenen oder ausgespannten Flügeln wie eben die Hand im Fluge verlassend dargestellt ist, in mehren Exemplaren gradezu fliegend über dem Arme schwebt und nur in wenigen, aber auch hier mit entfalteten Flügeln, auf die Hand des Gottes sich niedergelassen hat.

Ein dritter verwandter und abermals weit verbreiteter Typus zeigt den Gott anstatt mit der Nike oder dem Adler mit einer Schale in der Rechten ausgestattet. Je weniger tiefgreifende künstlerische Verschiedenheiten diesen Typus von dem der beiden ersten Reihen trennen, um so mehr wird von der Mittheilung einzelner Beispiele in Abbildung abgesehn werden können. Die beiden künstlerisch wichtigsten Modificationen in der Stellung des Gottes in diesen Münzen liegen in der Haltung seines linken Armes, welcher bald hoch auf das Scepter aufgestützt ist, bald das Scepter niedriger faßt; beide kehren mehr oder weniger genau in erhaltenen Statuen und Reliefen wieder. Die Beifügung des zu den Füßen des Gottes, in einzelnen Fällen auch hinter seinem Stuhle sitzenden Adlers oder dessen Weglassung begründet keine weder künstlerisch noch mythologisch in's Gewicht fallende Verschiedenheit.

Etwas größer ist die, auch künstlerisch bedeutsame, Eigenthümlichkeit der Composition bei dem Zeus einer vierten Reihe, welche ihn mit dem Blitze bald in der Rechten, bald in der Linken bewehrt darstellt. Während nämlich eine kleine Anzahl von griechischen Münzen, welche durch die Münze von Gomphoi No. 11 auf der Tafel vertreten werden und mit denen nicht wenige römische Münzen, wie z. B. die Bronzemünze des Antoninus Pius mit dem Juppiter Capitolinus zwischen Juno und Minerva[b]) und der Aureus Diocletians No. 31 mit dem Juppiter Conservator fast genau übereinstimmen, den Gott mit dem in der rechten Hand erhobenen Blitze zeigt, finden wir in anderen denselben Arm des Gottes mit dem Blitze gesenkt oder niedrig vorgestreckt. In einer dritten Reihe wird der Blitz in der Linken gehalten, welche aber dann nicht erhoben oder vorgestreckt ist, sondern, wenn auch vielleicht nicht immer, so doch gewiß in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle ruhig im Schoße oder auf dem Schenkel liegt. Beispiele dieser Composition bieten die unter Tiberius geprägte Münze von Kotiaeon No. 12 und das unter Antoninus Pius in Nikaea in Bithynien geschlagene Erzmedaillon No. 13, welches den Gott in einer

a) Aus Millingens Ancient coins of cities and kings pl. 4. No. 21 in den Denkmälern d. a. Kunst II. No. 17 wiederholt.

b) Siehe Denkm. d. a. Kunst II. No. 12.

großartig aufgefaßten Stellung als Mittelpunkt des Weltalls zwischen Helios und Selene, Gaea und Okeanos innerhalb des Thierkreises thronend[a]) in der Vorderansicht darstellt.

Wir dürfen diese Darstellungen des thronenden Zeus nicht verlassen, ohne daß auf die schöne Goldmünze von Kyrene No. 15 aufmerksam gemacht ist, welche den Gott in sehr ungewöhnlicher, an diejenige des Zeus im Parthenonfriese erinnernder Stellung thronend zeigt, indem er den linken Arm auf die niedrige Rückenlehne seines Sitzes stützt und das Scepter in der Rechten hält. Je seltener, wie schon früher bemerkt, in allen Classen von Monumenten ein so bequemes und lässiges Dasitzen des höchsten Gottes nachweisbar ist, um so mehr verdient dasselbe in der hier gegebenen vortrefflichen Durchführung, welche die Würde mit der Lässigkeit zu verpaaren weiß, bemerkt zu werden.

Ein nicht minder vereinzeltes, jedoch abermals an ein plastisches Monument, die Homersapotheose des Archelaos von Priene (oben S. 62), so wie an ein paar weiterhin näher zu bezeichnende Vasenbilder und ihren Zeus erinnerndes Vorkommniß ist der auf einem Bergesgipfel gelagerte Zeus der unter Commodus in Prusa geprägten Münze No. 16. Eine ähnliche Erscheinung wiederholt sich wohl nur noch einmal bei dem römischen Juppiter auf dem Broncemedaillon des Lucius Verus No. 32, auf welchem der auf Felsen halb gelagert sitzende Gott, während er den Donnerkeil ruhig im linken Arme hält, mit der Rechten in bequemer Lässigkeit das Haupt stützt. Es ist bekannt, daß dieser letztere, der römischen Münze eigenthümliche Zug sich ganz ähnlich in einem Relief[b]) und in einem pompejanischen Wandgemälde[c]) wiederfindet, während er sonst schwerlich weiter vorkommen dürfte. Ein gelagerter Sarapis kann dagegen in mehren Beispielen nachgewiesen werden.

2. Zeus stehend.

Ungleich mannigfaltiger als die Gestalten des sitzenden sind die des stehenden Zeus und bei ihm beschränken sich die Verschiedenheiten nicht, wie dies bei dem sitzenden zumeist der Fall ist, auf die Attribute und die Art der Bekleidung, sondern beziehn sich außer auf diese auch auf die Stellung, ja auf den Charakter der ganzen Erfindung und Composition der Figur. Eben dies ist der Grund, warum die folgenden Münzen für die Kritik und Erklärung anderer Monumente, namentlich der Statuen von besonderem Werthe sind.

Der Gesichtspunkte, denen man bei ihrer Anordnung folgen könnte, sind gar manche, einen einzigen, nach allen Seiten durchgreifenden aber aufzustellen ist schwer, wenn nicht unmöglich, und so möge denn zunächst das, was die ganze Erscheinung, künstlerisch betrachtet, am meisten bestimmt, das ist die Art der Bekleidung, hier wie bei den Statuen, namentlich auch um Parallelen zu diesen zu gewinnen, als Leitfaden dienen. Die Hauptsache bleibt jedoch die Betrachtung der auf der Tafel vereinigten auserlesenen Gestaltungen.

---

a) Ein zweites und drittes Mal kommt der im Thierkreise thronende Zeus vor in Münzen von Perinthos und von Sardes, vergl. Eckhel, Doct. Num. Vet. II. p. 40 und III. p. 115.

b) In Neapel, siehe Museo Borbonico Vol. I. tav. 49. Cap IX. Rel. T.

c) Siehe Helbig, Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte u. s. w. S. 30 No. 101, abgeb. Museo Borbonico Vol. VI. tav. 52 (wiederholt in den Denkmälern d. a. Kunst No. 16) und sonst mehrfach.

Von gänzlich unbekleideten Figuren des Gottes entspricht dem sitzenden Nikephoros unter den stehenden Zeusgestalten diejenige auf dem achaeischen Bundesgelde, welches den Gott, die ihm zugewandte Nike auf der gesenkt vorgestreckten Rechten tragend, die Linke hinterwärts hoch auf das Scepter gestützt zeigt und zwar in einer schwungvoll componirten Stellung. Die beiden Exemplare, No. 17 von Messene und No. 17a von Megara mögen zeigen, wie die Gestalt bald bis zur Magerkeit schlank, bald bis zur Plumpheit derb ausgeprägt worden ist, ohne im Wesen der Composition verändert zu sein; mancherlei Modificationen des Typus in den Formen liegen zwischen den beiden hier gegebenen Extremen. Wenn man diesen Zeus als den Homagyrios bezeichnet hat, so ist das gewiß nicht unrichtig, wohl aber muß bemerkt werden, daß der Zeus Soter nicht wesentlich anders gestaltet gewesen sein kann, und daß wir gewiß nicht weit fehl gehn, wenn wir uns den mit Nike und Scepter ausgestatteten Soter des ältern Kephisodotos (s. oben S. 52 f.) der Hauptsache nach in der Gestalt denken, wie uns das achaeische Bundesgeld den Zeus darstellt. Und dafür darf wohl auch noch angeführt werden, daß der Juppiter Conservator römischer Kaisermünzen, welcher ja seinem Wesen nach dem griechischen Soter entspricht[a]), allerdings nicht ausschließlich, aber doch häufig in einer Gestalt gebildet ist, welche der hier in Rede stehenden ganz entspricht, stehend nackt, mit Victoria und Scepter. Ganz ähnlich componirt und nur durch ein auf der linken Schulter liegendes Gewand unterschieden ist auch der römische Juppiter ohne Beinamen auf dem Erzmedaillon des Antoninus Pius No. 36.

Ein anderer stehender Nikephoros liegt in griechischen Münzen nicht vor, der ganzen Composition nach aber ist dem eben besprochenen offenbar am nächsten verwandt der mit dem Adler anstatt der Nike auf der Hand ausgestattete Juppiter Liberator der Neronischen Münze von Patrae und demnächst der Zeus der Münze von Aegae No. 19, welcher letztere außer durch das veränderte Attribut sich nur durch ein steiferes Vorstrecken des rechten Armes mit dem Adler und durch eine weniger schwungvolle Haltung des ganzen Körpers unterscheidet. Nicht selten sind auf griechischen Münzen ganz ähnlich componirte Gestalten eines bald den Adler tragenden, bald statt seiner einen Blitzstrahl in der etwas mehr gesenkten Rechten haltenden Zeus und diesem letztern entspricht in der Hauptsache auch der Juppiter Tonans auf den schon früher (S. 55) näher besprochenen Münzen des Augustus, von denen ein Exemplar unter No. 42 mitgetheilt ist. Diese Münzen entsprechen den Statuen der 11. Gruppe (oben S. 151) durchaus.

Ebenfalls ganz nackt, aber wesentlich verschieden componirt ist ein zweiter Zeus mit dem Adler auf der unter Antoninus Pius in Korinth geprägten Münze No. 20; derselbe ähnelt durchaus dem oben S. 24 Fig. 5 mitgetheilten archaischen auf einer athenischen Erzmünze, indem auch er, ruhig stehend den linken Arm hoch vorstreckt und in der ruhig gesenkten Rechten doch wohl den, jetzt allerdings kaum noch zu errathenden Blitz hält. Diese Wiederholung eines archaischen attischen Typus auf einer in römischer Kaiserzeit in Korinth geschlagenen Münze dürfte um so weniger uninteressant sein, als in Korinth bekanntlich so überaus wenige alte Kunstwerke die Zeit der Eroberung durch Mummius überstanden haben.

Adler und Blitz, welche in den kurz vorher besprochenen Typen in der rechten Hand des Gottes wechseln, während die Linke auf das Scepter gestützt ist, verbindet unter Hinweglassung des Scepters auch der syrakusische Zeus (Eleutherios) mit

a) Siehe Prellers Römische Mythologie S. 185.

dem Blitz in der halberhobenen Rechten und dem Adler auf der vorgestreckten Linken, den wir außer in syrakusischen Erzmünzen auf den Denaren der gens Cornelia wiederfinden, welche für die Consuln des Jahres 705, L. Cornelius Lentulus und C. Claudius Marcellus in Sicilien geprägt sind, und von denen ein Exemplar No. 21 der Schärfe des Gepräges wegen den Erzmünzen vorgezogen und besonders zur Vergleichung mit statuarischen Typen mitgetheilt wurde. Es ist als wenn dieser wie thatbereit dastehende Zeus nur in die vorbereitete Handlung überzugehn brauchte, um den Typus eines blitzwerfenden Zeus darzustellen, der mit unwesentlichen Modificationen, theils mit dem Adler auf dem vorgestreckten linken Arme, theils mit dem Scepter, theils endlich ohne ein weiteres Attribut in eben dieser Hand, und wiederum bald in lebhafterem, bald in gemäßigterem Ausschritt so außerordentlich weit verbreitet ist (s. oben S. 23 f.). Die archaisirenden Formen, welche einige dieser Münzen zeigen, sind in anderen durchaus nicht festgehalten, und so wie dieser Typus zu den verschiedensten Zeiten ausgeprägt worden ist, kann man auch nicht annehmen, daß er auf statuarische Vorbilder an allen den Orten zurückgehe, auf deren Münzen er uns vorliegt, er wird vielmehr im Allgemeinen als eine für die Münzen erfundene Composition zu gelten haben, womit nicht ausgeschlossen sein soll, daß hier und da auch ähnliche Statuen vorhanden gewesen sein mögen, was besonders von Aegion gelten darf, unter dessen Münzen einige, wie schon früher (oben S. 13, Note c) erinnert worden, eben diesen Zeus auf einer Basis stehend, also bestimmt als Statue gedacht darstellen. Weitere Abbildungen dieses in der oben S. 12 Fig. 3 abgebildeten messenischen Münze und den in S. 19 Fig. 4 mitgetheilten athenischen zur Anschauung gebrachten Typus zu geben, erschien überflüssig und es ist deswegen von diesen Darstellungen des blitzwerfenden Zeus unter No. 22 nur diejenige einer Münze von Petelia beigefügt, welche denselben nicht etwa, wie es auf den ersten Blick scheinen könnte, zurückweichend, sondern vielmehr in einem bei speerschwingenden Gestalten wiederkehrenden, auf nachdrücklichste Wucht der Bewegung hinweisenden Schema zeigt, welches sich bei dem Zeus Kretagenes kretischer Münzen[a]) und dem Juppiter Fulgerator auf Münzen Diocletians wiederholt.

Eine im ganzen Bereiche der Zeusdarstellungen sehr vereinzelte Erscheinung ist der gleichwohl unzweifelhafte Zeus der unter Hadrian in Pergamos geprägten Erzmünze No. 23, der erste in der auf der zweiten Münztafel vereinigten Folge, welcher mit einiger, aber wieder bei Zeus nicht eben gewöhnlicher Gewandung, nämlich einer über den Rücken hangenden, rechts über die auf die Hüfte gestützte Hand geworfenen Chlamys versehn ist. Im Übrigen ganz nackt, das Haupt mit einem Kranze geschmückt, aus welchem eine Taenie auf die linke Schulter herabhangt, in der Linken gesenkt den höchst mächtigen Blitz haltend, den Adler rechts neben sich, aber ohne Scepter steht der Gott da eine besonders durch das Aufstützen der Rechten auf die Hüfte trotzig kraftvolle Gestalt, welche an poseidonischen Charakter erinnert, ohne einem bestimmten Poseidontypus zu entsprechen.

Weniger ungewöhnlich und dabei von unschöner Zeichnung, dennoch bemerkenswerth wegen seines kurzgeschürzten Himation und der ruhigen Haltung des Scepters im gewandverhüllten linken Arme ist der Zeus auf der unter Augustus geprägten

a) Vergl. Mionnet II. 258. 7.

Erzmünze von Aezanis in Phrygien No. 24, welchen besonders der auf der ruhig vorgestreckten Rechten getragene Adler als Zeus erweist.

Von dem schon von Abeken mit der Statue von Tyndaris zum Vergleiche gezogenen, überaus großartig componirten Zeus der syrakusaner Silbermünze No. 25 ist schon oben (S. 131) bei der erwähnten Statue von Tyndaris und den anderen ihr verwandten Exemplaren die Rede gewesen; und ebenso ist zu einer andern Statuenclasse S. 134, der ebenfalls vortrefflich componirte, nur in der Stellung ruhigere Zeus Strategos von Amastris in Paphlagonien No. 27 vergleichend herangezogen worden. Auf beide ist daher hier nicht wieder einzugehn, und auch dem Zeus auf der Erzmünze von Antiochia No. 26 dürfte durch den Hinweis auf seine große Verwandtschaft mit dem Zeus auf bithynischen Königsmünzen, in welchen (oben S. 60 f.) eine Nachbildung des Zeus Stratios von Daedalos vermuthet wurde, genug gethan sein, wenn daneben noch auf die Art seiner Gewandung und ihres Umwurfs aufmerksam gemacht wird.

Zeusgestalten, welche dichter und reichlicher als mit dem Himation bekleidet sind, und zwar in der in allen Monumentenclassen gewöhnlichen Weise, bei der die rechte Seite des Oberkörpers nackt bleibt, sind auch auf dem Gebiete der Münzengepräge eine vergleichsweise sehr seltene Erscheinung; die zweite Münztafel bringt unter No. 28 einen kyprischen Typus von einer Erzmünze, welcher sich aber auch in Silbermünzen derselben Insel wiederholt und, nur durch einen zweifelhaften Modius auf dem Haupte verschieden auch in geschnittenen Steinen[a]) vorkommt. Derselbe hat manches Eigenthümliche: das in der Mitte gescheitelte Haar, die Bekleidung mit dem Ärmelchiton und Himation, das kurze, gleichwohl mit dem Adler bekrönte Scepter, endlich die merkwürdig symmetrische Haltung der beiden im Ellenbogen gehobenen Arme. Auch die Phiale, welche der Gott in der Rechten hält, ist, so oft man auch ergänzungsweise nicht nur dem Zeus, sondern auch anderen Göttern eine solche »Patera« in die Hand gegeben hat, im Umkreise der Münzstempel nicht eben so gewöhnlich, wie andere Attribute, obgleich sie bei sitzenden wie bei stehenden Zeusfiguren auf Münzen unzweifelhaft nachgewiesen werden kann. Winckelmann hat diesen Zeus auf der Stosch'schen Gemme Philios genannt, »der eine Schale hält«, mit Berufung auf Pausan. VIII. 31 (4); aber jedenfalls mit unzureichendem Grunde. Denn in jener Stelle des Pausanias ist von dem früher (S. 51 f.) genauer besprochenen Zeus Philios des jüngern Polyklet die Rede, welcher aber vor Allem durch den Thyrsos mit dem Adler ausgezeichnet war, auch nicht eine Schale, am wenigsten wohl eine Phiale, hielt, sondern einen Becher, ein ἔκπωμα. Es ist unmöglich, alle die Zeusgestalten, welche sitzend oder stehend eine Phiale in der Hand halten mit dem Namen Philios zu belegen und irgend ein weiterer Grund, um diesen Namen auf den Zeus der kyprischen Münze anzuwenden liegt nicht vor.

Ein auf Münzen Asiens merkwürdig verbreiteter Zeustypus ist derjenige der zweiten ganz, mit Chiton und Himation, bekleideten Zeusgestalt der Erzmünze von Laodikea No. 29, welchen der Adler auf der ruhig vorgestreckten Rechten unzweifelhaft charakterisirt, während seine Scepterhaltung im gewandverhüllten, völlig ruhig gesenkten linken Arm an diejenige des Zeus auf der Münze von Aezanis

---

a) Vergl. Winckelmann, Beschreibung der geschnittenen Steine des Baron Stosch II. Classe 3. Abtheilung No. 49.

No. 21 durchaus erinnert. Ob diesem Gotte ein bestimmter Beiname zukomme und welcher etwa, muß dahinstehn, näher aber liegt bei ihm, als bei manchen anderen Gestalten auf Münzen, seiner außerordentlichen Verbreitung und der überall eben so außerordentlichen Beständigkeit des Typus wegen der Gedanke an eine vorbildliche Statue, welche nur in Laodikea gesucht werden kann.

Römische Münzen.

Den im Vorstehenden näher besprochenen griechischen Münzen auf der zweiten Münztafel eine Auswahl römischer hinzuzufügen war namentlich das Motiv maßgebend, daß unter den letzteren eine Anzahl von Typen sich finden, welche, auf griechischen Münzen fehlend, mit erhaltenen Statuen übereinstimmen und demgemäß diese bis auf weiteres wie sie von römischer Hand sind, so auch als römische Compositionen zu erweisen geeignet scheinen. Eine Anzahl anderer stimmen mit griechischen Münzen m. o. w. genau überein und zeigen nur, nicht sowohl daß (denn dies versteht sich von selbst), sondern wie griechische Typen in Rom benutzt worden sind. Diese letzteren sind schon oben zu den griechischen Parallelmünzen angeführt worden, so daß es sich hier wesentlich nur um jene ersteren, die eigenthümlich römischen handelt.

Unter diesen bietet nun der Juppiter Conservator Caesaris auf dem Aureus des Galerius Maximianus No. 33, von welchem der Juppiter Conservator Orbis des Aureus des Diocletian No. 33a eigentlich nur eine Variante ist, eine gewiß überraschende Parallele zu der effectvollen Statue im Louvre, welche oben S. 143 f. als No. 44 gezählt und daselbst näher besprochen worden ist. Der einzige erhebliche Unterschied dieser Compositionen ist, daß der Juppiter auf beiden Münzen die Rechte mit dem Blitz ein wenig erhebt, während die rechte Hand der Statue mit dem zum Theil wenigstens echten Donnerkeil ruhig gesenkt ist; selbst der neben der Statue angebrachte Adler fehlt wenigstens in der Münze No. 33 nicht und der weite, effectvoll hinter dem nackten Körper des Gottes ausgebreitete Mantel ist in dieser Münze und in der Statue fast ganz übereinstimmend angeordnet, während er bei der Variante No. 33a niedriger hangt und sich nicht von der linken Schulter, sondern vom Oberarm nach der rechten Hand hinzieht. Daß dieser Mantel übrigens in den beiden Münzen noch unzweifelhafter als bei der Statue rund geschnitten, also kein griechisches Himation sondern ein römisches Kleidungsstück sei, verdient besonders hervorgehoben zu werden.

Die Hadrianische Erzmünze No. 34 zeigt uns wohl diesen selben Mantel ausgebreitet von dem Gotte, um den neben ihm stehenden Kaiser zu schützen und kann uns die Form dieses Kleidungsstückes besonders klar machen. In der Gestalt wie hier werden wir dasselbe in Statuen natürlich nicht suchen, dagegen fragt es sich, ob wir es nicht in einem andern Umwurf bei der albanischen Statue oben S. 140 f. No. 10 und ihren Parallelen anzuerkennen haben. Unzweifelhaft dies Gewand ist es, welches der mit den Attributen des Zeus ausgestattete Augustus (?) aus Herculaneum bei Clarac 405, 694 trägt.

In einer abermals andern Drapirung finden wir diesen Mantel wieder bei dem Juppiter Victor der Erzmünze des Claudius Gothicus No. 35, welche zur Verglei-

chung beigefügt ist, obgleich diese Gewandanordnung in anderen Monumentenclassen bisher noch nicht nachgewiesen ist.

Dagegen finden wir in mehren Statuen und nicht minder in ziemlich zahlreichen kleinen Bronzen (s. oben S. 147) wesentlich die Gestalt wieder, welche uns der Juppiter der Erzmünze des Antoninus Pius No. 36 und der Juppiter Conservator der Erzmünze des Macrinus No. 37 vorführen und auch die Art der Bekleidung ist dieselbe, während die Attribute (hier eine Victoria auf dem Globus, dort ein Blitz) wechseln und uns so zur Ergänzung der Statuen, sofern ihnen die Attribute fehlen, in Gedanken einen nicht zu engen Spielraum gewähren. In griechischen Münztypen kommt diese Bekleidung des Zeus mit dem nur auf der linken Schulter liegenden, bald größern (wie in No. 36,) bald kleinern (wie in No. 37) Gewandstück nicht vor und in Vasenbildern eben so wenig, wodurch doch wohl bewiesen wird, daß es sich dabei nicht um einen Zufall handelt. Es ist deswegen schon oben (a. a. O.) die Vermuthung ausgesprochen worden, daß hier ein specifisch römischer Juppitertypus vorliege und diese Vermuthung wird auch dadurch nicht beeinträchtigt, daß man das hier in Frage stehende Gewand allenfalls noch Chlamys nennen könnte. Denn die echte griechische Chlamys erscheint bei Zeus und anderen Figuren doch wesentlich verschieden (S. oben S. 145).

Die Erzmünze des Diocletianus und Maximianus Herculeus No. 38 zeigt uns den Gott mit derselben Tracht der nur von der Schulter hangenden kleinen Chlamys wie No. 37 übereinstimmend wieder mit einer Reihe von Statuen und Statuetten, welche jedoch eine andere Haltung der Figur haben und bei denen gelegentlich auch das Gewandstück etwas anders geworfen, namentlich ein Mal wie bei dem oben erwähnten Zeus Kretagenes und demjenigen der pergamenischen Münze des Augustus No. 23 um den Arm geschlungen oder über den Unterarm gelegt erscheint (s. oben S. 149 No. 64). Die Stellung des Juppiter auf der Münze ist durchaus singulär, obwohl charakteristisch und für statuarische Composition vollkommen geeignet, denn sie ist der Hauptsache nach diejenige der schönen Statuen der ersten Classe der stehenden Zeusdarstellungen und der syrakusaner Münze No. 25.

Auch der Juppiter Conservator der Erzmünze Domitians No. 39 (genauer gesprochen der Kaiser in seiner Gestalt, was aber, die Unbärtigkeit abgerechnet, ziemlich auf dasselbe hinauskommt) findet wenigstens in einer Statue, nämlich der bei Clarac pl. 400 No. 677 abgebildeten dresdener ihre Parallele, welche ohne die willkürliche Ergänzung des gesenkten rechten Armes der Statue noch vollkommener sein würde; der Münztypus würde dieser Statue ihre Bedeutung als Juppiter sichern, wenn nicht einerseits dieselbe völliges Flickwerk (s. Anm. 103) und andererseits die Figur der Münze der Gott selbst wäre. Hiernach dürfte auch was an der Statue echt ist nur einem Imperator gehört haben. Die Art der Bekleidung mit einem kleinen Obergewande, in römischen Münztypen für Juppiter mehrfach wiederholt, läßt sich in griechischen Münzen nur in ungefährer Übereinstimmung (s. No. 24) nachweisen, nicht ohne daß Zweifel über die Identität der hier dargestellten Gewänder übrig bleiben.

Die Tracht des Juppiter Conservator (oder des Kaisers in seiner Gestalt) auf dem Aureus des ältern Licinius No. 40 dagegen, eine in Bogenfalten um die Brust liegende und dann links von der Schulter herabhangende Chlamys, erscheint wiederum durchaus griechisch, ist dagegen für Zeus in irgend einer Gattung von Monumenten

und ebenso für die römische Gestaltung des Gottes gänzlich unnachweislich, während sie beim Apollon und beim Hermes eine gewöhnliche, gelegentlich auch bei Ares[a]) nachweisbare Erscheinung ist.

Auch der Juppiter auf dem Aureus des Victorinus No. 41 endlich ist in seiner Gesammtheit, namentlich mit dem Gewandstück auf dem linken Arme und dem Blitz in der linken Hand, so wie dem nach rechts und zurückgewandten Kopf ein in diesem Kreise vereinzeltes Vorkommniß, übrigens eine dem Gotte ganz angemessene Erscheinung, welche der Stellung des Körpers nach in mehren Statuen und Bronzestatuetten ihre Parallele findet und für die Kritik dieser, besonders auch für die Ergänzung der Attribute immerhin einige Bedeutung in Anspruch nehmen kann.

Von dem Juppiter Tonans der augusteischen Silbermünze No. 42 ist früher gesprochen worden.

II. Geschnittene Steine.

(Hierzu die Gemmentafel II.)

Auch für den in ganzer Gestalt dargestellten Zeus findet sich in geschnittenen Steinen, wenn man von erwiesenermaßen oder augenscheinlich modernen, zweifelhaft echten und endlich solchen absieht, welche an einem andern Orte näher zu besprechende Besonderheiten darbieten, sehr wenig nach irgend einer Richtung Bedeutendes. Am häufigsten ist der Gott thronend dargestellt und zwar, wie die aus größeren Folgen ähnlicher ausgewählten ersten fünf Steine unserer Tafel[b]) zeigen, mit ziemlich allen den Varianten der Attribute, welche wir auch in Münztypen nachweisen können, mit der Nike auf der Rechten (No. 1), dem rechts erhobenen (No. 5) oder ruhig im Schoße liegenden Blitz (No. 3) oder der Schale (No. 2 und 4), meistens von seinem Adler begleitet (No. 1. 2. 4. 5), bald von vorn (No. 2. 3) bald im Profil (No. 1. 4. 5) dargestellt, und zwar auf einem größern, bedeutender entwickelten, eigentlichen Throne (No. 2. 3), oder auf einem leichtern Stuhle mit Rückenlehne (No. 1. 4. 5.). Auch seine Bekleidung ist in sofern die gewöhnliche, als er das um die Beine gesammelte und (außer vielleicht in No. 2) mit einem, wenn auch nur kleinen Zipfel auf der linken Schulter liegende Gewand zeigt, wobei nur zu bemerken sein dürfte, daß dieses von dem Oberkörper einen möglichst großen Theil nackt sehn läßt. Die Haltung des Gottes ist die in Statuen und in späteren Münztypen gewöhnliche, von bedeutenderer Charakterisirung der Person kann eigentlich nur in No. 3, kaum noch in No. 2 die Rede sein, obgleich auch hier die Stellung nicht ohne Würde ist. Nur No. 3 giebt einen bei aller Ruhe mächtigen Zeus und jene breiten und in sich großen Formen des Körpers wieder, welche den Gott in seinen besseren Darstellungen auszeichnen.

---

a) So im vatican. Candelaber Denkm. d. a. Kunst II. No. 216.

b) No. 1. In Berlin, in einem Supplement zu den Abgüssen der ehemals Stosch'schen Sammlung mit No. 89 bezeichnet. — No. 2. Carneol, ohne Angabe des Aufbewahrungsortes verzeichnet in Lipperts Daktyliothek I. S. 8. No. 20. — No. 3. Antike Glaspaste der Stosch'schen Sammlung in Berlin II. Classe No. 41. — No. 4. In Berlin, in dem angef. Supplement mit No. 84 bezeichnet. — No. 5. Carneol in Florenz, Mus. Florent. I. tav. 55. No. 9, Lippert a. a. O. Supplement No. 26.

Etwas mehr Mannigfaltigkeit bieten die Gemmen in den Darstellungen des stehenden Gottes No. 6—9 der Tafel, von denen ihn zwei (No. 6. 7) mit dem weiten Himation angethan, die beiden anderen (No. 8. 9) nur mit der auf der linken Schulter liegenden Chlamys zeigen. Der Stein No. 6 [a]) hat die eigenthümlichste Darstellung, indem er den Gott mit dem Blitz in der hinterwärts erhobenen Rechten und dem Adler auf der vorgestreckten Linken, also in der Stellung darstellt, welche in Münztypen von der alten Zeit an, dann aber auch in späteren Perioden so außerordentlich weit verbreitet ist (oben S. 23 f.); allein hier ist der Gott nicht, wie in den Münzen insgesammt, nackt gebildet, sondern in das große Himation gekleidet, welches, wie dies gewöhnlich ist, die rechte Seite des Oberkörpers nackt sehn läßt; außerdem aber ist ihm ein zweiter, zu seinen Füßen mit ausgespannten Flügeln sitzender Adler beigegeben. Wenn diese, kaum ein zweites Mal nachweisbare Thatsache auf den ersten Blick Zweifel an der Echtheit des Steines erwecken mag, so werden diese, welche auch durch die Art des Schnittes gewiß nicht unterstützt werden, gegenüber der Erwägung wohl verstummen müssen, daß ein besonders moderner Gedanke hier nicht ausgesprochen ist und daß Fälscher kaum etwas in dem hier vorliegenden Sinne Neues erfinden werden.

Gewöhnlicher ist No. 7 [b]), obgleich dessen Composition sich in Statuen, welche diese Gewandung haben, nicht ganz so wiederholt; der auf der niedrig vorgestreckten Rechten getragene Adler ist möglicherweise, wie dies auch einige kleine Bronzen zeigen, das jetzt verlorene Attribut auch einiger Statuen verwandter Haltung gewesen. Daß der auf einem leichten Tische vor dem Gotte stehende Kantharos denselben als einen Philios erweise ist nicht wahrscheinlich, da andere Attribute dieses Zeus fehlen und sein ganzer Habitus zu einer solchen Bezeichnung nicht recht paßt.

Der Stein No. 8 [c]) stellt den Gott wesentlich so dar wie mehre Münzen (Münztafel II. No. 36 u. 37) und einige Statuen (oben S. 147 f.) und es ist eben deswegen nicht ohne Interesse, die Opferschale in seiner Rechten zu finden, indem die Münzen an ihrer Stelle den Adler oder auch den Blitz zu zeigen pflegen. Als specifisch römisch wird auch diese Gemme zu betrachten sein.

Endlich der Stein No. 9 [d]) verbindet in sehr interessanter Weise die Art der Bekleidung, welche sich bei den statuarischen Darstellungen der oben als neunte gezählten Gruppe der sechsten Classe findet mit der Stellung, welche der Statuette eigen ist, welche eben dieser Stellung wegen außerhalb der Gruppen von Statuen, am Schluß der ganzen Reihe als No. 78 aufgeführt werden mußte. Es liegt hier also eine neue und schöne Variante der Darstellungen des Zeus vor, welche durch die beiden Typen, welche sie in sich verbindet, unzweifelhaft als antik garantirt ist und für den Reichthum der Erfindung der antiken Kunst in würdigen Darstellungen des höchsten Gottes ein neues Zeugniß ablegt.

a) Aus den Cades'schen Abdrücken, Classe I a. No. 68.
b) Ebendaher No. 69.
c) Carneol, früher der Brühl'schen Sammlung, Lippert, Daktyliothek, Supplement No. 22.
d) Aus den Cades'schen Abdrücken Classe I a. No. 74.

NEUNTES CAPITEL.

Zeus in Reliefen.

Αὐτὸς δ' ἐν κορυφῇσι καθέζετο κύδεϊ γαίων
Hom.

Die ganze Masse der Reliefe, welche Zeus (mit anderen Figuren verbunden) darstellen, sind mit Ausschluß der wenigen, welche eine nachweisbare Cultusgestaltung des Gottes angehn und in einem spätern Capitel (XIII.) ihre Stelle finden werden, zunächst in zwei Hauptabtheilungen zu sondern, in griechische nebst griechisch-römischen, d. h. solchen, die, wenn auch von römischer Hand oder in römischer Zeit ausgeführt, griechische Gegenstände darstellen, und in römische, d. h. solche, welche speciell römische Darstellungen des Juppiter enthalten und welche hier aus demselben Grunde herbeizuziehn sind, welcher bei den römischen Münzen hervorgehoben worden ist.

Verzeichniß der Reliefe.

A. 1. Griechische.

A. Im Friese des Parthenon [a].
B. Im Friese des sog. Theseion [b].
C. Im Friese des Tempels der Nike Apteros [c].
D. In der Homersapotheose des Archelaos von Priene [d].

E. Relief an einem Hause in der Nähe des Bazars von Chios [e]. Zeus thronend und seine Blitze schleudernd neben der thronenden Hera, gegenüber einer rückwärts hinsinkenden weiblichen Figur, welche als die von Zeus Blitzen getödtete Semele nicht eben wahrscheinlich erklärt worden ist. Der Zeichnung nach aus der besten Zeit der Kunst.

F. Relief der Pembroke'(Herbert')schen Sammlung in Wilton-house zu Wilton bei Salisbury [f]. Zeus sitzend einem ein Opfer darbringenden Epheben gegenüber. Nach Conze's Zeugniß (Note f) nicht archaisch oder archaistisch, sondern aus der besten Zeit der Kunst nach Phidias.

G. Relief am Hyposkenion des Dionysostheaters in Athen [g]. Geburt des Dionysos.

H. Relief aus Gortys in Kreta, jetzt im Louvre [h]. Zeus thronend und in der Rechten

---

a) Abgeb. b. Stuart and Revett, Antiquities of Athens II. ch. 1. pl. 23; Ancient Marbles in the brit. Mus. Vol. VIII. pl. 2., Monum. dell' Inst. Vol. V. tav. 27 und sonst mehrfach.

b) Abgeb. b. Stuart and Revett a. a. O. Vol. III. ch. 1. pl. 15, Ancient Marbles in the brit. Mus. Vol. IX. pl. 13.

c) Abgeb. bei Ross, Schaubert und Hansen, Die Akropolis von Athen, Heft I. Taf. 11, vergl. Annali dell' Inst. 1841. tav. d'agg. E und p. 63.

d) Siehe oben Cap. III. S. 62.

e) Ob jetzt noch? Abgeb. in einer Skizze in den Antiquities of Jonia T. I. p. IV. Vignette, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 66.

f) Gänzlich ungenügend abgeb. in den Denkm. der a. Kunst II. No. 9, vergl. Waagen, Kunstwerke u. Künstler in England II. S. 275 und besonders Conze, Archaeol. Zeitung 1864. Anz. S. 173* f.

g) Soll in den Mon. dell' Inst. von 1870 abgebildet werden. Vergl. Pervanoglu im Bull. dell' Inst. 1862. p. 88—92, 113—121, 161—169; W. Vischer im N. Schweiz. Mus. von 1863; Lenormant in der Revue archéologique IX. p. 434 sqq.; Wislicenus, Loki, das Nibelungenlied, das Dionysostheater u. s. w. Zürich 1867. S. 176 ff. besonders 179 f. und 187 f.

h) Abgeb. Mon. dell' Inst. IV. 22 A, Lebas, Voyage archéol. en Grèce, Monuments figurés pl. 124, Archaeol. Zeitung 1852 Taf. 138.

eine Phiale vorstreckend, mit zwei jugendlichen Figuren, welche bald als Europe und Atymnos [a]), bald als Asklepios und Hygieia [b]) bald als Hebe und Ares [c]) erklärt sind, welcher Erklärung sich in Betreff der weiblichen Figur wohl mit Recht auch Kekulé [d]) anschließt, während er eben so sehr mit Recht die männliche Figur unbenannt läßt.

I. Relief im britischen Museum [e]). Zeus sitzend und ein jugendliches Weib, welches, den Gott anblickend den Schleier lüftet und bald als Hera [f]), bald als Europe [g]), endlich, wohl am richtigsten, als Hebe [h]) erklärt worden ist.

K. Relief im Vatican [i]). Zeus [109]) thronend und in der Rechten eine Phiale vorstreckend gegenüber einem jugendlichen den Schleier lüftenden Weibe, welche eine Oinochoë in der gesenkten Rechten hält und hinter dem ein kleiner gebildeter Adorant steht. Dies jugendliche Weib ist abermals als Europe [k]), aber auch, und zwar ohne Zweifel richtig, als Hebe [l]) erklärt worden.

L. Relief unbekannter Herkunft und unbekannten Aufbewahrungsortes [m]). Zeus thronend, Athena und Apollon.

M. Relieffragment aus Athen in der Sammlung des Grafen v. Yarborough [n]). Zeus (?) stehend mit einer Phiale in der Rechten, hinter ihm Hebe mit der Kanne, ihm gegenüber, kleiner gebildet adorirende Sterbliche [110]).

N. Fries von Aphrodisias [o]). Gigantomachie, Zeus blitzschwingend.

A. 2. Griechisch-römische.

O. Relief von der Ara Capitolina [p]). Zeus thronend unter anderen Göttern.

P. Relief, früher dem Maler Palagi in Mailand gehörend, jetzt im Arciginnasio zu Bologna [q]). Zeus thronend, ihm gegenüber Hebe und Hera stehend. Mit der Inschrift ΣΑΛΠΙΩΝ ΕΠΟΙΗΣΕΝ von zweifelhafter Echtheit [111]).

Q. Relief im Louvre, No. 232 [r]). Zeus auf Felsen sitzend, vor ihm zwei Frauen (Hera und Hebe?) [112]).

---

a) Von Lebas Ann. dell' Inst. 1845. p. 236 sqq.

b) Von E. Curtius, Ann. e Mon. dell' Inst. 1856 p. 30 und Archaeol. Zeitung a. a. O. S. 117 ff.

c) Von Bursian, Hallische Allgem. Encyclopädie Sect. I. Bd. 82. S. 455 Note 81.

d) Hebe, Leipzig 1867. S. 46. No. 3.

e) Abgeb. in den Ancient Marbles in the brit. Mus. IX. pl. 37. 2.

f) Von Hawkins in den Anc. Marb. a. a. O. p. 168.

g) Von Lebas Ann. d. Inst. 1845. p. 238 sqq.

h) Kekulé, Hebe S. 47. No. 4.

i) Im Gabinetto delle maschere jetzt No. 428, vergl. Beschreibung Roms II. II. S. 205 No. 12, Zoëga in Welckers Zeitschrift S. 438. Abgebildet am besten bei Pistolesi, Il Vaticano descritto ed illustrato Vol. V. tav. 63, außerdem im Mus. Pio-Clem. Vol. V. tav. 36 und kaum erkennbar in Millins Gal. myth. pl. 180. No. 679. Ergänzt der linke Arm des Zeus.

k) Von Lebas, Ann. 1845. p. 239 sq.

l) Von Kekulé, Hebe S. 47. No. 6.

m) Abgeb. in den Mon. ed. Ann. dell' Inst. 1856 tav. 5 p. 29 mit Erklärung von E. Curtius; nach einer Note aus E. Brauns Papieren a. a. O. p. 31 gezeichnet nach einem Abguß von einem Altar oder Peristomion.

n) Abgeb. Mus. Worsleyan. I. pl. 1, vergl. Visconti, Mus. Pio-Clem. V. p. 177, Lebas, Ann. dell' Inst. 1845. p. 240 und Kekulé, Hebe S. 47 No. 5.

o) Abgeb. bei Texier, Descript. de l'Asie Min. III. pl. 158 ter. 1., danach in den Denkmälern der a. Kunst II. No. 845 a.

p) Vergl. Beschreibung Roms III. I. S. 230, abgeb. Mus. Capitolin. IV. tab. 8, Braun, Vorschule der Kunstmythol. Taf. 5 und mehrfach sonst in abhängigen Nachstichen.

q) Abgeb. in der Archaeol. Zeitung von 1870 Taf. 27, vergl. den Text von Kekulé das. S. 4 f.

r) Vergl. Clarac, Catal. d. Louvre No. 232, Fröhner, Notice de la sculpt. ant. du Mus.

R. Relief im Louvre, No. 324 a). Zeus auf einem behauenen Steine sitzend zwischen zwei sehr verschieden erklärten weiblichen Figuren [113]. An dem Sitze des Zeus die Inschrift DIADVMENI.

S. Relief in der Villa Albani b). Zeus thronend, Pluton mit Persephone, Poseidon mit Amphitrite.

T. Peristomion in Neapel im Zimmer der Musen No. 582 c). Zeus thronend, mit in die Rechte gestütztem Haupte und sechs andere Gottheiten.

U. Relief im Louvre, No. 259 d). Zeus sitzend, Geburt des Erichthonios [114].

V. Relief ehemals im Palast Mattei in Rom e), jetzt? Opfer an Zeus, welcher in der Mitte auf einer Säule steht.

Sarkophage.

W. Musensarkophag in Neapel, jetzt im »Corridor der Götterbilder« No. 189 f).

X. Dionysos' Geburt, im Vatican, Sala delle Muse No. 493 g).

Y1. Dionysos' Geburt und Y2. Semele's Tod, in der Nugentschen Sammlung in Tersato bei Fiume h).

Z. Parisurteil, in der Villa Medicis in Rom i).

AA. Parisurteil, in der Villa Panfili in Rom k).

BB. Fragment in Berlin No. 95, unedirt; der Zeus demjenigen in Z. am meisten verwandt.

CC. Koraraub, im Palast Mattei in Rom l), jetzt?

DD. Koraraub, ehemals bei Cavaceppi m), jetzt?

---

du Louvre I. p. 28 No. 6, abgeb. b. Clarac, Mus. de sculpt. II. pl. 200 No. 25, Bouillon, Mus. des ant. III. Basrel. pl. 1. Kekulé, Hebe Taf. 3. No. 2, vergl. S. 49 No. 6.

a) Ehemals in Turin, Marmora Taurinensia II. tab. 1.; Fröhner a. a. O. p. 29 No. 7, abgeb. bei Clarac, Mus. de sculpt. II. pl. 200 No. 26, Bouillon, Mus. des ant. I. pl. 75. Andere (meistens schlechte) Abbildungen sind in Claracs Catalogue du Louvre und bei Fröhner a. a. O. p. 30 angeführt. Vergl. wegen der Inschrift Brunn, Künstlergeschichte I. S. 612 f. und Fröhner a. a. O.

b) Fehlt in der Beschreibung Roms. Abgeb. außer ganz schlecht in den Admiranda Romanae magnitud. und danach bei Montfaucon, Ant. expl. et représ. en fig. I. 15. 2, in Zoëgas Bassirilievi di Roma I. 1. und danach bei Welcker, Alte Denkmäler II. 4. 7 vergl. S. 85 f. und Denkm. d. a. Kunst II. No. 76, Hirt, Bilderbuch Taf. 14. 1.

c) Als Untersatz zum Krater des Salpion dienend, abgeb. Mus. Borbon. I. tav. 49, vergl. Gerhard u. Panofka, Neap. ant. Bildw. S. 78 No. 257 (sehr ungenau), Finati, R. Mus. Borbon. No. 309, Roß, Archaeol. Aufss. I. S. 203.

d) Abgeb. im Musée Napoléon I. 75, danach in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 400, Bouillon, Mus. des ant. III. 4, Clarac, Mus. de sculpt. II. 123. 104, Millin, Gal. myth. pl. 51, 224, Mon. dell' Inst. I. tav. 12 vergl. Ann. I. 828. p. 298 sqq.

e) Vergl. Beschreibung Roms III. III. S. 526, abgeb. in den Mon. Matteiana III. tab. 41.

f) Vergl. Gerhard u. Panofka, Neap. ant. Bildw. S. 57, Finati, R. Mus. Borbon. p. 224 No. 174, abgeb. in der Archaeol. Zeitung I. Taf. 7.

g) Vergl. Beschreibung Roms II. II. S. 212 No. 8, abgeb. Mus. Pio-Clem. IV. 19, Pistolesi Vat. descr. V. 85, Millin, Gal. myth. pl. 53, 223.

h) Abgeb. in den Mon. dell' Inst. I. tav. 45 a, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 392, vergl. Annali d. Inst. V. p. 210 u. Bull. d. Inst. 1831 p. 67 sq.

i) Abgeb. nach einer Zeichnung des Pighius bei Jahn in den Berichten der k. sächs. Ges. der Wiss. v. 1849. Taf. 4; über andere Abbildungen vergl. das. S. 55.

k) Abgeb. b. R. Rochette, Monum. inéd. pl. 50, genauer Mon. dell' Inst. III. 3, noch genauer Ann. dell' Inst. XI. tav. d'agg. II vergl. p. 214.

l) Vergl. Beschreibung Roms III. III. S. 527, abgeb. Mon. Matteian. III. 5, vergl. noch Welcker in s. Zeitschrift für Gesch. u. Ausl. a. Kunst S. 31 f., welcher die in Rede stehende Figur für »den Genius des Aetna« erklärt.

m) Abgeb. bei Cavaceppi, Raccolta u. s. w. III. 38, vergl. Welcker a. a. O. S. 36.

EE. Ares' und Aphrodites Buhlschaft, in der Villa Albani in Rom [a]).

FF. Ares' und Aphrodites Buhlschaft, ehemals in der Villa Albani, jetzt unbekannten Aufbewahrungsortes [b]).

GG. Hephaestos' Sturz, in Berlin [c]) No. 251, Zeus als Halbfigur.

B. Römische.

1. Sarkophage.

a. In den Uffizien in Florenz [d]); Wettkampf der Musen und Sirenen, dabei die drei capitolinischen Gottheiten, Juppiter, Juno und Minerva [115]).

b. Im Dome von Amalfi [e]); Mars und Ilia, dabei dieselben Gottheiten.

c. Unbekannten Aufbewahrungsortes [f]); derselbe Gegenstand, als Nebenfigur, von einem fackelhaltenden Jünglinge fast ganz gedeckt, Juppiter.

d. Im Vatican, Gabinetto No. 426 [g]); die capitolinischen Gottheiten mit der Salus populi Romani stehend, links Sol auf dem Wagen, dem ein Dioskur voranreitet; die entsprechende Endvorstellung rechts, die niedertauchende Luna, welche sich auf anderen verwandten Sarkophagen (s. die folgenden Nummern) findet, fehlt hier.

e. Ebendaselbst [h]) No. 430; ähnliche Darstellung.

f. Sarkophagdeckel in der Villa Borghese bei Rom [i]), dieselben Gottheiten zwischen den beiden Dioskuren und Sol und Luna.

g. Ebendaselbst [k]); dieselben Gottheiten in einer auf Eros und Psyche bezüglichen Darstellung, auf welche hier nicht näher eingegangen werden kann [116]).

h. Im capitolinischen Museum [l]); eine ganz verwandte Darstellung, deren Mittelpunkt wiederum die capitolinischen Gottheiten sind.

i. Im ehemaligen Studio Canovas in Rom [m]); Fragment einer ebenfalls verwandten Darstellung.

k. Fragment in Perugia [n]); die capitolinischen Gottheiten und der dem Wagen des Sol voranschreitende Dioskur.

---

a) Abgeb. bei Winckelmann, Mon. ined. No. 27, Millin, Gal. myth. pl. 38, 168*.

b) Abgeb. bei Zoëga, Bassiril. di Roma I. tav. 2. Vergl. wegen der Erklärung der ganzen Darstellung Brunn im Bull. dell' Inst. v. 1849. p. 62 sq.

c) Vergl. Gerhard, Berlins ant. Bildw. Nachtrag No. 438, abgeb. in Gerhards Antiken Bildwerken Taf. 81.

d) Abgeb. bei Gori, Inscript. Etrusc. III. tav. 33, Millingen, Ancient uned. Monuments II. pl. 15, hiernach wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 750.

e) Abgeb. bei Gerhard, Antike Bildwerke II. Centurie Taf. 118, vergl. Jahn, Archaeol. Beiträge S. 81 Note 12.

f) Abgeb. bei Bellori, Admiranda Romanae magnitudinis tab. 22, danach bei Montfaucon, Ant. expliquée I. pl. 48.

g) Vergl. Beschreibung Roms II. II. S. 205 f. No. 13, abgeb. Mus. Pio-Clem. IV. tav. 18, Millin, Gal. myth. pl. 25 No. 81, Pistolesi, Il Vaticano descritto V. tav. 65. Vergl. noch Jahn a. a. O. S. 80 und R. Rochette, Mon. inéd. p. 393 sqq.

h) Vergl. Beschreibung Roms a. a. O. S. 206 No. 14, abgeb. bei Pistolesi a. a. O. tav. 64, vergl. Jahn a. a. O.

i) Abgeb. bei R. Rochette, Mon. inéd. pl. 72. 1, s. p. 394 u. vergl. Jahn a. a. O. S. 79.

k) Siehe Beschreibung Roms III. III. S. 244 f. Abgeb. schlecht und nur halb bei Winckelmann, Mon. inéd. No. 16, besser und vollständig bei R. Rochette a. a. O. pl. 74 No. 1, neuestens nach einer Photographie in der Archaeol. Zeitung von 1869 Taf. 16. No. 1—3 vergl. S. 21.

l) Siehe Beschreibung Roms III. I. S. 212 f. N., abgeb. im Mus. Capitolinum IV. tab. 44, und bei R. Rochette a. a. O. pl. 74. No. 2., vergl. p. 402 sq. und Archaeol. Zeitung a. a. O.

m) Abgeb. in der Archaeol. Zeitung a. a. O. Taf. 16 No. 4, vergl. S. 21 f.

n) Abgeb. bei R. Rochette a. a. O. pl. 72 No. 2, vergl. Jahn a. a. O. S. 80.

l. Sarkophagdeckel der ehemaligen Campana'schen Sammlung, jetzt in der kaiserlichen Ermitage in St. Petersburg No. 192[a]; dieselben Gottheiten und die Parcen zwischen Sol und Luna; die Hauptvorstellung an dem Sarkophag bildet eine Ehecaeremonie.

m. Sarkophagdeckel im Museum von Mantua, mit No. 170 bezeichnet[b]; dieselben Gottheiten nebst Fortuna zwischen den Dioskuren und Sol und Luna; die Hauptvorstellung an dem Sarkophag ist Endymion[c].

n. Fragment in Berlin, unedirt[d]; dieselben Gottheiten nebst Mercurius und Sol[117].

2. Andere Reliefe.

o. Große Platte, eingelassen an der Treppe des Palasts der Conservatoren auf dem Capitol[e]; Opfer des M. Aurelius vor einem Tempel, in dessen Giebel die capitolinischen Gottheiten zwischen Sol und Luna.

p. Relief »ex schemate veteris anaglyphi quod adservatur in bibliotheca Vaticana«[f]; ähnlicher Giebel, nach der Quadriga auf dem Gipfel und der Biga auf dem rechten Flügel zu urteilen derjenige des capitolinischen Juppitertempels[g], was aber dennoch zweifelhaft ist[h]. Auf jeden Fall ist in der mittelsten Figur Juppiter dargestellt, was die Einfügung des Reliefs an dieser Stelle begründet[118].

q. Votivstein[119] mit der Inschrift: IVPITER CVSTOS DOMVS AVG.[i].

r. Votivstein mit der Inschrift: DIS MAGNIS, Juppiter und Hercules einander gegenüber[k].

s. Votivstein mit der Inschrift: DIS MAGNIS SACRVM COR LAMIA EX VOTO, Juppiter und Hercules einander gegenüber[l].

t. Votivstein mit der Inschrift: CAMVLO IOVI MERCVRIO HERCVLI und diesen vier Gottheiten neben einander[m].

u. Votivara in Bonn (No. 141) mit der Inschrift I. O. M. IVNONI REGINE MINERVAE u. s. w. und den drei capitolinischen Gottheiten[n].

v. Votivstein daselbst (No. 137) mit der Inschrift I. O. M. CONSERVATORI u. s. w.[o].

w. Votivstein in Mainz mit der Inschrift I. O. M. IVN. REG. und der Darstellung der beiden Gottheiten[p].

---

a) Vergl. Guédéonow, Ermit. Imp. Mus. de sculpt. p. 51, abgeb. in den Mon. dell' Inst. IV. tav. 9, vergl. Brunn in den Annali von 1844 p. 196.

b) Abgeb. im Museo di Mantova III. tav. 13.

c) Abgeb. im Museo di Mantova II. tav. 45.

d) Vergl. Gerhard, Berlins antike Bildwerke, Nachtrag No. 430, Verzeichniß der Bildhauerwerke No. 238 (als »Friesfragment«).

e) Vergl. Beschreibung Roms III. I. S. 112. Das Ganze abgeb. bei Bellori, Admiranda tab. 35, Righetti, Campidoglio I. tav. 168; der Giebel allein in den Mon. dell' Inst. V. tav. 36, vergl. für dessen Erklärung in seiner Gesammtheit Brunn in den Annali von 1851 p. 288 sqq. auch Jahn a. a. O. S. 81 und 82 Note 19.

f) Publicirt von Piranesi, Magnificenza ed architettura dei Romani p. 198, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 13.

g) Als solchen verstehn ihn auch Brunn a. a. O. p. 296 und Jahn a. a. O. S. 81 und 86.

h) Vergl. Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O.

i) Aus Boissard, Antiqu. Romanae wiederholt bei Montfaucon, Ant. expl. I. pl. 10 p. 36.

k) Aus Boissard a. a. O. VI. 146 bei Montfaucon a. a. O. I. pl. 16 p. 48, auch in Gruteri Inscriptiones ed. Graevius Amstelod. 1707 p. 1063 »ad portam Gabinsam«.

l) Aus Boissard a. a. O. VI. 68 bei Montfaucon a. a. O. I. pl. 16 p. 48 und Gruter a. a. O. p. 1064 »in hortis Julii III.«

m) Abgeb. bei Montfaucon a. a. O. I. pl. 17 p. 50 »in Sabinis«.

n) Abgeb. bei Lersch, Centralmuseum rheinl. Inschriften II. No. 11 vor S. 15.

o) Abgeb. b. Lersch a. a. O. II. No. 8 vor S. 11.

p) Vergl. Lehne, Röm. Alterth. der Gauen des Donnersbergs in Lehnes Ges. Schriften ed. Külb I. S. 155 No. 28 und Taf. II. No. 4.

x. Relief vom Grabe der Haterier im Museum des Lateran [a]).

y. Kleine Reliefplatte (11 cm. hoch) im k. k. Münz- und Antikencabinet in Wien [b]). Unedirt [120]).

3. Thonlampen [121]).

α. In Berlin [c]), die capitolinischen Gottheiten oben thronend zwischen Windgöttern, unten Sol und Luna auf Wagen und Oceanus gelagert.

β. In Neapel [d]), die capitolinischen Gottheiten thronend.

γ. Abgebildet in Passeri Lucernae fictiles tab. 29. Ebenso.

δ. Abgebildet in Bartoli Lucernae ant. sepulcrales II. 10. Juppiter zwischen Minerva und Fortuna (?)

ε. Abgebildet in Passeri Lucernae fictiles tab. 29 [e]). Juppiter sitzend.

ζ. Abgebildet ebendaselbst tab. 31. Ebenso.

η. In Neapel [f]). Ebenso.

ϑ. Abgebildet in Passeri Lucernae fictiles tab. 23. Juppiter stehend.

ι. κ. λ. In Neapel [g]). Brustbilder des Juppiter.

μ. ν. Abgebildet in Passeri Lucernae fictiles tab. 25 u. 26.

ξ. Abgebildet in Bartoli Lucernae ant. sepulcrales II. tab. 4.

ο. Abgebildet in Passeri Lucernae fictiles tab. 24.

Wenn man aus der vorstehend verzeichneten Reihe von Reliefen für die in ihnen vorliegende künstlerische Darstellung des Gottes gleichsam statistisch die Summe zieht, so wird als ein erstes nicht unwichtiges Ergebniß hervorgehoben werden dürfen, daß Zeus in Reliefen überwiegend häufig sitzend und insbesondere verhältnißmäßig wiederum am häufigsten im eigentlichen Sinne thronend gebildet worden ist. Für die griechischen und griechisch-römischen Reliefe gilt dies in dem Umfange, daß, wenn wir von der vereinzelten, gelagerten Stellung des Gottes in der Homersapotheose des Archelaos (D) und von der Platte GG absehn, welche nur die obere Halbfigur des Gottes hinter einer Wolke hervorkommend zeigt, fast allein diejenigen Monumente als Ausnahmen auftreten, welche Zeus in bestimmter Weise in die Handlung thätig eingreifend darstellen (N. Y 2.), so daß von allen übrigen, in denen das Stehn des Gottes nicht durch seine Thätigkeit bedingt oder veranlaßt ist, nur vier Reliefe (V. DD. FF. endlich M) mit einem stehenden Zeus nachbleiben. Von diesen aber kann wiederum das Mattei'sche Relief (V.) hier kaum gerechnet werden, in sofern es den Gott nicht als lebendige Person, sondern als Statue auf einer Säule darstellt, welcher letztere Umstand das Stehn des Gottes wenn nicht bedingt, so doch veranlaßt und erklärt, in dem Cavaceppischen Koraraube (DD) ist die Figur des Gottes durch eine andere im Vordergrunde befindliche fast ganz bedeckt und ähnlich steht er in dem ehemals Albani'schen Reliefe (FF),

---

a) Vergl. Benndorf u. Schöne, Die ant. Bildwerke des Lateranensischen Museums S. 230 No. 358, abgeb. in den Mon. dell' Inst. V. tav. 7 vergl. noch Brunn, Annali dell' Inst. 1849 p. 370 sq., und was bei Benndorf u. Schöne weiter angeführt ist.

b) Vergl. v. Sacken u. Kenner, Die Sammlungen des k. k. Münz- und Antikencabinets S. 289 No. 680. In Zeichnung vorliegend.

c) Abgeb. in L. Begeri Thesaurus Brandenburgicus Vol. III. p. 439 H mit Vertauschung der Seiten und in Bartoli, Lucernae ant. sepulcrales II. tab. 9 in richtiger Anordnung.

d) Abgeb. Antichità di Ercolano Vol. VIII. tav. I. p. 5.

e) Wiederholt bei Millin, Gal. mythol. pl. IX. No. 44.

f) Abgeb. Antichità di Ercolano Vol. VIII. tav. I. p. 5.

g) Abgeb. Ebendas. tav. I. p. 5 und tav. 17 p. 111.

wo er den Platz, welchen er in dem Parallelmonument (EE) einnimmt, der in diesem Zusammenhange noch nicht ausreichend erklärten Kybele eingeräumt hat und selbst, höchst nebensächlich behandelt und nur zum Theile sichtbar, hinter dem Lager der ertappten Buhlen steht. Das Relief im Museo Worsleyano (M) aber ist diejenige Platte, in welchem die Bedeutung der in Rede stehenden Figur als Zeus wenigstens nicht über allen, nunmehr auch durch die vereinzelte Stellung verstärkten Zweifel erhaben ist. Angesichts der früher (S. 69) hervorgehobenen Bedeutung des Thronens und Sitzens der Götter ist die eben bemerkte Thatsache deswegen von Wichtigkeit, weil sie auf's neue bestätigt, wie festgewurzelt im griechischen Volke vor allen anderen die Auffassung des Zeus als Herrscher war und weil diese ansehnliche Reihe von Kunstwerken, die zum Theil aus der besten Kunstzeit stammen, zum andern Theil auf Erfindungen eben dieser zurückgehn und welche in ihrer Gesammtheit eine Jahrhunderte lange Kunstübung vertreten, dasjenige wesentlich zu bekräftigen geeignet ist, was gegenüber dem bloßen Zahlenergebniß aus den auf uns gekommenen statuarischen Darstellungen des Zeus über die kunstgeschichtliche Entwickelung seiner Gestalt gesagt worden ist. In den eigentlich römischen Reliefen dagegen tritt uns die sitzende und thronende Darstellung des Juppiter verhältnißmäßig ungleich seltener entgegen (a. b. g. h. i. o. p. q. α. β. γ. δ. ε. ζ. η.) und der stehende Gott überwiegt, wie dies ja bei den römischen Statuentypen nicht anders ist. Ein allgemein giltiger, sei es mythologischer, sei es künstlerischer Grund für diese Erscheinung wird sich um so schwerer angeben lassen, als ein und derselbe Juppiter, z. B. derjenige in der capitolinischen Trias, bald sitzend, bald stehend gebildet erscheint[a]) und als dieselbe Thatsache bei dem mit bestimmten Beinamen bezeichneten Juppiter in römischen Münzstempeln sich wiederholt.

Von der Feststellung der Thatsache des überwiegend häufigen Sitzens des Zeus in griechischen Reliefen ist nun aber zu einer genauern Betrachtung der mannigfach verschiedenen Art und Motivirung dieses Sitzens fortzuschreiten, welche erst im Stande sein wird, die Statistik zu einem reinen Ergebnisse zu führen.

Es ist schon oben gesagt worden, daß wir verhältnißmäßig am häufigsten ein Thronen im eigentlichen Sinne dargestellt finden; es ist dies der Fall in den Reliefen A. C. E. F. H. I. K. L. O. P. S. T. W. Y 1. Z. EE., obgleich in den beiden letzten Monumenten der Sitz nicht, wie bei den übrigen, als Thron charakterisirt ist. Sondern wir aber aus dieser Folge auch noch die Monumente aus, welche Zeus allerdings auf dem Throne, jedoch nicht nur thronend, sondern handelnd (wie in E und etwa EE) oder leidend (wie in Y 1.) darstellen, so bleiben immer noch dreizehn Reliefe übrig, welche den thronenden, und zwar wesentlich nur thronenden Gott zeigen; denn der Umstand, daß er in Z. nicht auf einem Sessel, sondern in Wolken throut, begründet um so weniger einen Unterschied, als die Haltung des Gottes hier durchaus die ist, als säße er auf einem Stuhle mit Rücken- und Armlehnen. Geht man sodann auf den Charakter dieses Thrones näher ein, so zeigt sich die Haltung des Gottes in bei weitem den meisten Reliefen als ein von dem prächtigen Zurschaustellen der Person, wie es in den Statuen und nicht minder in den Münztypen von der makedonischen Zeit an überwiegt, grade so weit wie von

a) Vergl. Jahn, Archaeol. Beiträge S. 83 Anm. 20 und den daselbst gemachten, aber schwerlich durchschlagenden Erklärungsversuch für die Verschiedenheit dieser Darstellungen.

Lässigkeit entferntes, stilles und würdevoll gehaltenes Dasitzen. Allerdings ist die Haltung des Armes mit dem Scepter, auf welche für die Charakteristik so viel ankommt, eine verschiedene, meistens aber ist das Scepter niedriger gefaßt und ruhiger nach vorn niedergesetzt, als wir es bei Statuen zu finden gewohnt sind und das einzige Relief K, welches mit Wahrscheinlichkeit in die Zeit Hadrians herab zu setzen ist (s. Anm. 109), zeigt uns den Gott — wenn nicht den Kaiser in seiner Gestalt — so anspruchsvoll bewegt wie er es in den statuarischen Darstellungen gewöhnlich ist. Voll schlichter Würde ist die Haltung besonders in H. L. O. P. S. W., welcher letztern Figur diejenige in a fast ganz genau entspricht; größere Bequemlichkeit und gefällige Lässigkeit hat die Stellung in A und Z, wo der Gott sich mit dem linken Ellenbogen hinterwärts aufstüzt und dort (A) das Scepter, hier (Z) den Blitz ruhig im rechten Arm und auf dem Schenkel liegen hat; beide Male aber ist diese lässigere Haltung vortrefflich dadurch motivirt, daß Zeus als ruhiger Zuschauer der dargestellten Handlung, dort des panathenaeischen Festzuges, hier des Parisurteils, erscheint. Durchaus vereinzelt, nicht blos in diesem Kreise der Reliefe, sondern mit Ausnahme eines einzigen pompejanischen Wandgemäldes[a]) im ganzen Umfang aller Monumente ist die Darstellung des sein Haupt in die Hand des auf die Thronlehne gelegten rechten Armes stützenden Zeus in dem Relief des neapeler Peristomion (T), aber grade diesem Monument und dem entsprechenden Wandgemälde gegenüber wird man unmittelbar empfinden, daß diese Art zu ruhen dem Weltregierer nicht recht ansteht, weil sie auf Ermüdung schließen läßt.

In denjenigen Monumenten, welche den Gott das Scepter aufstützend zeigen, scheint es von durchaus untergeordneter Bedeutung zu sein, ob die linke (in H. I. K. S. W. Y1.) oder die rechte (in L. O. P. R.) Hand die das Scepter haltende ist und in den meisten Fällen (nur K. und Q. müssen als Ausnahmen gelten) hangt die Wahl der einen oder der andern Hand offenbar mit der Profilirung der ganzen Figur je nach rechts oder nach links vom Beschauer zusammen: die erhoben auf das Scepter gestützte Hand ist die der von uns abgekehrten Seite, weil nur so die ganze Figur sich dem Beschauer gegenüber frei entwickeln kann.

Von sonstigen Attributen finden wir bei diesen eigentlich thronenden Zeusgestalten neben dem Scepter den Blitz (in L. O. P. S. W.), auch ihn beliebig bald in der Linken (L. O. P.) bald in der Rechten (S. W.), immer aber vollkommen ruhig, sei es in der seitlich herabhangenden, oder etwas angezogenen (L. O. P. S.), oder auf den Schenkel gelegten Hand (W.). Der Blitz allein ohne Scepter begegnet uns ein Mal (in Z.), ruhig, wie in einigen schönen Münzen (oben S. 160) und einigen Gemmen (oben S. 167) und wie das Scepter in dem verwandten Relief vom Parthenon, im Arm und im Schooße liegend. Einige Male (in H. I. K.) hält (oder hielt, so in I, wo das Attribut jetzt zerstört ist) der Gott die Opferschale (Phiale) und wiederum einige Male (A. Y1. EE.) nur das Scepter[b]). Sechs Mal (in E. F. L. T. Z. EE) ist Zeus sein Adler beigegeben, aber in mehrfach verschiedener Weise, in E von ihm fortfliegend, in F auf seiner linken Hand getragen, in L und

a) Helbig, Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte S. 30 No. 101, woselbst die Abbildungen angegeben sind.

b) In C ist die Figur des Gottes zu sehr zerstört, als daß sich über Einzelheiten derselben oder ihrer Attribute urteilen ließe.

ähnlich in Z und EE neben oder unter seinem Throne und in T auf einer Säule vor ihm sitzend; da wo in L. Z. EE der Adler ist in O die Weltkugel unter dem Throne des Gottes angebracht.

Die Art der Bekleidung ist in allen diesen Monumenten, mit Ausnahme von A und T, welche, wenn auch in etwas verschiedener Motivirung, den Oberkörper des Gottes ganz entblößt zeigen, die gewöhnliche, d. h. wir finden überall das große, mit einem größern oder kleinern Theil auf der linken Schulter liegende, diese und den Arm mehr oder weniger bedeckende und den Unterkörper allein ganz umhüllende Himation [a]). Von den römischen Reliefen sind hier besonders die mit a. b. g. h. i. o. p. bezeichneten und etwa noch dasjenige unter q, von den Lampenreliefen vorzüglich die unter $\alpha - \eta$ aufgeführten als die in den Hauptsachen den griechischen Compositionen entsprechenden zu bezeichnen, auf welche um so weniger im Einzelnen einzugehn nöthig ist, als sie auch mit den gewöhnlichsten statuarischen Typen im Wesentlichen übereinkommen. Nur auf die völlige Attributlosigkeit des Gottes in b. g. h. i und auf die Lage seiner rechten Hand mit dem Blitz im Schooß in o bei im höchsten Grade friedlicher Situation, endlich auf die völlige Entblößung seines Oberkörpers in p. dürfte theils als an und für sich bemerkenswerthe Eigenthümlichkeiten, theils der Vergleichung mit Statuen wegen im Vorbeigehn hingewiesen werden.

Kehren wir zu den griechischen und griechisch-römischen Reliefen zurück, so finden wir in einer zweiten Reihe von Monumenten den Thron (oder sein Analogon, den Wolkensitz in Z.) durch einen einfachern Sitz ohne Lehne, und zwar entweder einen mehr oder weniger künstlich behauenen Stein (R. U) oder einen natürlichen Felsen (G. Q. X. AA. BB. CC.) ersetzt, und danach ist auch die Art, wie der Gott sitzt verändert. Besonders bemerkenswerth ist unter diesen Reliefen eine kleine Reihe, nämlich die durch G. R. U gebildete, an deren Spitze noch die Metope von Selinunt (oben S. 21 u. 33) zu stellen ist, weil die in diesen Denkmälern dargestellte Haltung des Zeus bei verschiedener Motivirung mit einer bei Kunstwerken aus so verschiedenen Perioden in der That auffallenden Consequenz bis ins Einzelne hinein festgehalten worden ist. Wir sehn hier nämlich den immer mit ganz nacktem Oberkörper und auf den Sitz hinabgeglittenem Gewande dargestellten Zeus, welcher die Linke hinterwärts auf seinen Sitz, einen behauenen oder natürlichen Stein, aufstützt, den Körper ziemlich lebhaft gegen den stützenden Arm lehnt und den rechten Arm hoch erhoben vorstreckt. Zum ersten Male, und zwar noch im Bereiche der archaischen Kunst, begegnet uns dieser Typus in der selinuntischen Metope, wo Zeus die zu ihm herantretende Hera entschleiert und sich, wie in ihren Anblick bewundernd versunken, zurücklehnt, so schön und sinnreich motivirt, wie möglich; zum zweiten Male finden wir ihn in dem Reliefe vom Hyposkenion des athenischen Dionysostheaters (G.), wo Zeus den erhobenen rechten Arm gegen den mit dem neugebornen Dionysoskinde vor ihm stehenden Hermes ausstreckt. Über die Wendung des abgebrochenen Kopfes ist nach einer Photographie dieses Reliefs kein absolut sicheres Urteil möglich, sehr wahrscheinlich aber war das Gesicht des Zeus wie es in der selinuntischen Metope der Hera zugewendet ist,

a) Die schleierartige Verhüllung des Hauptes in Y1. hat ihren besondern Grund, auf welchen seines Ortes (im XIII. Capitel) zurückgekommen werden soll.

so auch hier vorwärts blickend dem Hermes zugekehrt. In dem dritten Beispiel dieses Schemas, dem Relief im Louvre R. ist die Haltung des vorgestreckten rechten Armes durch Aufstützung auf das Scepter anders, an sich aber nicht schlechter motivirt, während hier das Gesicht des Gottes rückwärts über seine linke Schulter der früher als Thetis, neuerlich als Aphrodite erklärten Frau zugewandt ist, welche die Rechte vertraulich auf eben diese Schulter legt. Die auf diese Weise wieder ganz gut motivirte Haltung des Zeus hat im Vergleich mit derjenigen der beiden ersten Monumente dieser Gruppe etwas Lässiges, welches übrigens ohne Zweifel in der Absicht des Künstlers gelegen hat, insofern man mit Recht annimmt, daß es sich hier um irgend eine von Aphrodite angezettelte Intrigue handelt. Nun aber ist sehr bemerkenswerth, daß die vor Zeus stehende, von allen Erklärern übereinstimmend Hera genannte und auch ohne Zweifel diese Göttin darstellende Frau mit sehr geringen Abweichungen der Stellung und des Verhältnisses zum Zeus der Hera in dem selinuntischen Relief entspricht, dessen ganze Composition, so weit sie sich auf Zeus und Hera bezieht, in der Platte im Louvre bei verschiedener Handlung, ja unter Einführung gradezu entgegengesetzter Motive in überraschender Weise wiederholt ist. Der schon mehrfach und auch neuerdings wieder[a]) ausgesprochene Gedanke, welcher sich auf die Stilverschiedenheit in den Figuren des Zeus und der Hera stützt, daß die Letztere in dieser Composition ein gedankenloser Zusatz eines Copisten sei, wird durch diesen Umstand nicht eben unterstützt, vielmehr wird es durch ihn wahrscheinlich, daß es sich hier um eine nicht grade geschickte Umwandlung des originalen Motivs der selinuntischen Metope — welche damit nicht für das unmittelbare Vorbild des Künstlers der spätern Platte erklärt zu werden braucht — in dasjenige einer andern Scene handelt. Auf die Deutung dieser Scene dürfte dies einigen Einfluß haben, doch ist nicht hier der Ort, darauf näher einzugehn. Fast genau so wie in dem eben besprochenen Relief sitzt Zeus, soweit die Figur erhalten ist[b]), in dem vierten Stück dieser Folge (U), bei welchem sich aus dem ganzen Zusammenhange der Darstellung mit ziemlicher Gewißheit schließen läßt, daß auch hier der Kopf über die Schulter zurückblickend gewendet war. Eine entferntere Verwandtschaft mit den Monumenten dieser Gruppe hat noch das vaticanische Relief mit der Dionysosgeburt X, denn auch hier stützt der auf einem Felsen sitzende Zeus, von dessen Schenkel der neu geborene Dionysos dem ihn empfangenden Hermes entgegenstrebt, die eine Hand hinterwärts auf seinen Sitz und streckt die andere, das Scepter haltende Hand nach vorn aus; allein die ganze Figur ist hier nach rechts profilirt, die Körperhaltung eine etwas verschiedene und das Gewand ist nicht auf den Sitz herabgeglitten, sondern hangt über den linken Arm. Und endlich kehrt diese Stellung, wiederum ein wenig modificirt, bei dem abermals nach rechts profilirten Zeus des Nugent'schen Sarcophags mit der Dionysosgeburt und Semele's Tode (Y1) wieder. Daß der Zeus dieser Reliefe aus demjenigen der vier nächstverwandten abgeleitet sei, kann man um so weniger

---

a) Fröhner, Notice de la sculpture ant. au Louvre p. 29.

b) Modern ist der Kopf mit dem Hals, der rechte Arm mit dem Scepter, doch ist der halbe Oberarm und das unterste Stück des Scepters echt, wonach über die Richtigkeit der Ergänzung des Armes kein Zweifel sein kann.

bezweifeln, als unter jenen vier Reliefen das eine, athenische (G) wie die beiden zuletzt angeführten die Geburt des Dionysos angehn.

Abweichende Schemata des sitzenden Zeus (wie in Q. AA. BB. CC) sind vereinzelt und bieten kein besonderes Interesse, da sie, mit Ausnahme dessen in Q., für den Gott nicht charakteristisch genannt werden können, die Composition aber des Zeus in Q. steht der gewöhnlichen sehr nahe und ist nur dadurch auffallend, daß hier (nur umgekehrt wie in K) der Arm der dem Beschauer zugewandten rechten Seite der auf das jetzt fehlende, aber nothwendig vorauszusetzende Scepter aufgestützte ist; möglich, daß er im Originale nicht so hoch und nicht so steif erhoben war, wie die Restauration ihn zeigt.

Von der ebenfalls im Bereiche der Reliefbildnerei ganz vereinzelten gelagerten Stellung des Zeus der Homersapotheose (G) ist schon früher gesprochen und ebenso ist schon auf die analogen Compositionen in einigen Münzen und Vasenbildern hingewiesen worden (vergl. oben S. 161 und unten S. 183).

Für die feinere persönliche Charakteristik des Gottes ist der aus diesen Reliefen zu ziehende Gewinn nicht ganz so groß, wie man wohl denken sollte, obgleich von vorn herein betont werden muß, daß, auch abgesehn von den Producten der höchsten Blüthezeit der Kunst wie den Friesen des Parthenon und des Theseion, die Künstler mehrer dieser Platten es wohl verstanden haben, den Zeus im Gesichtstypus und in den Körperformen wenigstens eben so bedeutend darzustellen und eben so gut zu charakterisiren wie diejenigen der meisten, gewöhnlich ungleich mehr beachteten Statuen, ja daß der Ausdruck würdevoll ruhiger Kraft ohne theatralische Zurschaustellung der Person in den Reliefen allgemeiner festgehalten ist, als in den Statuen.

Einzelheiten anlangend dürfte besonders ein Blick auf die Bildung des Haares bei dem Zeus der Reliefe nicht ohne Interesse sein, da wir hier eine größere Mannigfaltigkeit finden, als nicht allein in Statuenköpfen, sondern beinahe auch als in denen auf Münzen. Zunächst sind merkwürdig die archaischen Reminiscenzen, welche sich in zum Theil ziemlich späten Reliefen (O. P. W.) finden. Bei einer dieser Figuren (P.) ist allerdings nur das Herabhangen des von einer breiten Taenie geschmückten Haares auf Stirn, Wangen und Nacken auffallend, welches deswegen eine Reminiscenz archaischer Bildung genannt werden muß, weil an einen chthonischen oder katachthonischen Zeus, welcher solches Haar aus einem andern Grunde haben könnte, bei diesem mit Hebe und Hera gruppirten nicht entfernt zu denken ist. Die beiden andern Reliefe zeigen uns das schlichte Haar des Gottes seitlich von der Stirn zurückgestrichen, durch ein Band geschlungen und hinten, sei es in einen Zopf (O) sei es in die Krobylos genannte Schleife[a]) aufgebunden (W). Man muß bis auf die rothfigurigen Vasen strengen Stils und bis auf archaistische Reliefe (vergl. oben S. 30 f.) zurückgehn, um einer solchen Haarbehandlung des Zeus wieder zu begegnen; und doch kann man höchstens von dem capitolinischen Relief (O), dagegen durchaus nicht von dem neapeler (W) sagen, daß es auch in der Behandlung der Körperformen und der Gewandung archaisire; und wiederum ist

a) In der einzigen vorhandenen Abbildung dieses Reliefs (Archaeol. Zeitung I. Taf. 7) ist hiervon so wenig wie von dem Stile des Reliefs etwas zu sehn, der Text bezieht sich auf eine Photographie vom Original.

der leichte Anklang an Archaismus in dem capitolinischen Relief hauptsächlich auf die Figur des Zeus beschränkt, tritt bei den ihn umgebenden Göttern schon mehr zurück und ist bei den Reliefen der anderen drei Seiten des Altars bis auf die letzten Spuren verschwunden.

Geht man von dieser archaisirenden Haarbehandlung aus, so läßt sich, obgleich bei nicht wenigen Relieffiguren des Zeus die Köpfe fehlen oder stark zerstört oder endlich ergänzt sind, eine schrittweise Entwickelung auf diejenige Darstellung hin, welche uns in Statuen und in Münzen als die gewöhnliche erscheint, noch so ziemlich verfolgen; das Haar des Gottes wird allmählich länger, freier wallend, über der Stirn mehr und mehr emporstrebend, ist einige Male (in X und Q) noch seitlich zurückgestrichen und wohl nur ein Mal, in dem Relief im Louvre R zu einer beträchtlichen und zugleich etwas wirren Masse emporgebaut, während es wieder ein Mal, in dem neapeler Relief T fast genau so, in auf die Stirn, die Schläfen und die Wangen herabhangenden Locken wie bei dem Zeuskopfe auf der Münze von Odessos (Münztafel I. No. 19) geordnet ist. Dabei erscheint es niemals bekränzt, am häufigsten dagegen mit einem breitern oder schmälern Bande geschmückt, einige Male wohl ohne allen Schmuck. Über die in der Abbildung eigenthümlich genug erscheinende Haartracht des Zeus in dem Pembroke'schen Relief (F) giebt leider Conze[a]) Nichts an, redet vielmehr nur von der »etwas barbarischen Gestalt des Zeuskopfes«. — Weitere Besonderheiten von irgend welchem Belange sind in den griechischen und griechisch-römischen Reliefen schwerlich nachzuweisen, während in den römischen eine bescheiden beginnende, dann stärker anwachsende, endlich, besonders in der Gruppe g. h. i und in o auffallend starke Haarmasse, sowie deren, auch bei einigen Büsten hervorgehobene Scheitelung in der Mitte der vordern Partie wenigstens im Vorbeigehn bemerkt zu werden verdient als neuer Beleg dafür, daß die Übertreibung in diesem von den Griechen nach Phidias ererbten Idealzuge des höchsten Gottes der römischen Kunst zuzuschreiben ist.

Wenden wir uns den stehenden Figuren des Zeus oder vielmehr des Juppiter zu — denn wo in den griechischen Reliefen der Gott nicht sitzt, da ist er fast ohne Ausnahme handelnd, also nicht blos stehend dargestellt und die eigentliche Fundstätte der stehenden Gestalten sind die römischen Reliefe — so finden wir hier mehrfache Parallelen zu den statuarischen Typen, welche sich aber mit jenen sehr kurz in Vergleichung bringen lassen. Zu der Statuenclasse, welche ihres rundgeschnittenen Obergewandes wegen als römisch betrachtet wurde (der fünften, oben S. 140 ff.), finden wir die Parallele in l. r und vielleicht in t und y, während ein stehender Juppiter im weiten Himation, wie ihn z. B. das Relief V (um von dem zweifelhaften M zu schweigen) darbietet in rein römischen Reliefen, außer in einigen Lampen wie ϑ nur unsicher (in t und y?) nachgewiesen werden kann. Daß in den Lampenreliefen mehrfach (s. ϰ. λ. ξ) das Gewand dem Gotte über beide Schultern gehängt ist wurde schon früher (oben S. 112) als Parallele zu einer Gemme, welche dies ebenfalls zeigt, bemerkt. Mehrfach dagegen erscheint der Gott wie in der 6ten Statuenclasse mit dem bald größern (v. w) bald kleinern (d. f. s. u) chlamysartigen Gewande auf der linken Schulter, welches er in d grade so wie in der S. 149 als No. 64 gezählten capitolinischen Statue um den Unterarm geschlungen oder

a) Archaeol. Zeitung 1864. Anz. S. 174*.

über denselben geworfen hat. Auch gänzlich nackt und dann der 11ten Gruppe der statuarischen Denkmäler entsprechend erscheint der Gott ein paar Mal (e. k). Bei weitem am häufigsten ist er mit dem Scepter und dem Blitze ausgestattet, führt nur ausnahmsweise (in t) das Scepter in der Rechten und auch nur selten (in s) den Blitz allein, eben so selten (in p und t) allein das Scepter und nur ausnahmsweise in der Lampe ϑ die Patera, während ihm sein Adler fast überall (nur nicht in der Gruppe g. h. i, dann in l. t. u. y und den Lampen α. β. γ. δ. ε beigegeben ist, der ihm meistens zur Seite sitzt, einige Male vor seinen Füßen (o. p.), und der in den Lampenreliefen, welche nur sein Brustbild darstellen gewöhnlich mit ausgespannten Flügeln vor ihm unter dem Brustabschnitte, nur in o zur Seite angebracht ist. Von einer feinern Charakteristik der Persönlichkeit kann in den allerwenigsten dieser Producte einer sinkenden und handwerksmäßigen Kunst die Rede sein, doch sind die am meisten typischen Züge fast überall so festgehalten, daß der Gott als das was er ist auf den ersten Blick erkannt werden kann. Auf eine Vorliebe für wuchernde Haarmasse in mehren Reliefen wurde schon hingewiesen und höchstens das Herabhangen der Haare auf die Stirn, besonders in etlichen Lampenreliefen (γ. ν. ξ), welche doch, wie der Adler zeigt, den himmlischen Juppiter darstellen wollen, wäre noch mit einem Worte zu erwähnen, weil es vielleicht für die Kritik von Statuenköpfen oder von Büsten nicht ganz gleichgiltig ist.

ZEHNTES CAPITEL.

Zeus in Vasenbildern der freien Stilarten, in Graffiti und in Wandgemälden.

ὁ δ' οὐρανῷ ἐμβασιλεύει
αὐτὸς ἔχων βροτὴν ἠδ' αἰθαλόεντα κεραυνόν
Hes.

I. Vasengemälde.

Zeus mit Chiton und Himation.

A. Athenageburt, Gerhard, Auserl. Vasenbilder I. 3. Élite céramographique I. 61.

B. Zeus und Herakles, Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 42.

C. » » » Archaeol. Zeitung 1853 Taf. 49.

D. Zeus und Nike, Rvs. Erichthoniosgeburt, Mon. dell' Inst. I. 11. Él. céram. III. 11, Denkm. d. a. Kunst I. 211. 6.

Zeus nur mit dem Himation. a. Sitzend.

E. Streit Koras und Aphrodites, Mon. dell' Inst. VI. tav. 42.

F. Götterversammlung, Mon. dell' Inst. VI. VII. tav. 71.

G. » » » » II. tav. 31.

H. Streit Koras und Aphrodites, Bull. arch. Napolit. N. S. VII. tav. 9.

I. Hesione, Iphigenia, Raoul Rochette Mon. inéd. pl. 41.

K. Berathung mit Themis[a]), Compte rendu de la comm. imp. d'archéol. de St. Pétersbourg 1860. pl. 2.

---

a) So wenigstens nicht ohne Wahrscheinlichkeit nach C. Strube, Studien über den Bilderkreis von Eleusis S. 86 Note; nach Stephani a. a. O. S. 51 Admetos oder S. 52 Atlas.

L. Geburt des Erichthonios [a]), Compte rendu a. a. O. 1859. pl. 1., Gerhard, Über den Bilderkreis von Eleusis, Abhandlgn. der berl. Akad. vom Jahr 1863. Taf. 1.

M. Fragment, Zeus und Hera, Tischbeins Vases d'Hamilton, Naples 1791. Vol. II pl. 1.

N. Götterversammlung, Mon. dell' Inst. II. tav. 30.

O. Archemoros, Mon. de l'Inst. Sect. française pl. 5 [b]).

P. Dareios' Rathsversammlung, Archaeol. Zeitung von 1857. Taf. 103.

Q. Zeus, dem Nike einschenkt und Hermes, Élite céram. I. 23 [c]).

R. Perseus giebt Athena das Gorgonenhaupt, Museo Borbon. V. tav. 51.

S. Parisurteil, Gerhard, Apulische Vasenbilder Taf. D. [d]).

T. Pelops und Hippodameia, Archaeolog. Zeitung von 1853. Taf. 53.

U. »Artemis Hiereia«, Archaeolog. Zeitung von 1846. Taf. 46, Él. céram. II. 92.

V. Raub der Leukippiden, Gerhard, Gesammelte Abhandlungen. Taf. 13 [e]); ΜΕΙΔΙΑΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ.

W. » » » Archaeolog. Zeitung von 1852. Taf. 41.

X. Pelops und Hippodameia, Archaeolog. Zeitung von 1853. Taf. 55.

Y. Argos und Io, Mon. dell' Inst. II. tav. 59.

Z. Marsyas, Gerhard, Antike Bildwerke. Taf. 27.

AA. Europe, Compte rendu de la comm. imp. d'arch. de St. Pétersbourg pour l'année 1866. pl. 3.

---

b. Gelagert.

BB. Europe, d'Hancarville, Ant. étr. gr. et rom. II. pl. 41.

CC. Triptolemos (Poniatowskyvase), Millin, Peintures de vases II. 31 [f]), Pistolesi, Vaticano descritto III. tav. 64.

DD. Marsyas, Archaeolog. Zeitung von 1869. Taf. 17.

EE. Göttergelage, Mon. dell' Inst. V. tav. 49.

---

c. Stehend.

FF. Parisurteil, Compte rendu de la comm. imp. d'arch. de St. Pétersbourg pour l'année 1861. pl. 3.

GG. Hebe (?) gegenüber, El. céram. I. pl. 21.

HH. Kyrene (?), Archaeol. Zeitung von 1858. Taf. 120.

II. »Dioskuren in Delphi«, Archaeolog. Zeitung von 1863. Taf. 59.

KK. Herakles' und Hebe's Hochzeit, fragmentirt, Gerhard, Apul. Vasenbilder Taf. 15., vergl. die Ergänzung: Archaeolog. Zeitung von 1848. Taf. 24.

LL. Marsyas und Apollon, Compte rendu de la comm. imp. d'arch. de St. Pétersbourg pour l'année 1862. pl. 6 [g]).

MM. Parisurteil, Gerhard, Apul. Vasenbilder Taf. C, wiederholt in meiner Gall. heroischer Bildw. Taf. X. No. 5.

NN. Io, Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 115, Él. céram. I. pl. 25.

OO. Io, Millingen, Vases de la coll. de Sir Coghill pl. 46, Él. céram. I. pl. 26, Denkm. d. a. Kunst II. No. 37.

---

a) Nach Strube a. a. O. S. 85 ff.

b) Auch bei Gerhard, Archemoros u. die Hesperiden, Abhh. d. berl. Akad. 1838. Taf. 1. (Ges. Abhh. I. Taf. 1) und in m. Gallerie heroischer Bildwerke. Taf. IV. No. 3.

c) Auch Museo Borbonico VII. tav. 22.

d) Wiederholt in m. Gall. heroischer Bildwerke. Taf. XI. No. 1.

e) Andere Abbildungen sind in Gerhards Texte S. 184. Anm. 3 angegeben.

f) Wiederholt Gal. myth. 52. 219 und mehrfach sonst.

g) Nach Stephani a. a. O. p. 116 wäre die Figur nicht Zeus, sondern ein »Einwohner von Kelainai oder Nysa« als Richter. Vergl. die Vase Z und DD.

d. Handelnd.

PP. Zeus und Ganymedes, Pistolesi, Vaticano descritto III. tav. 70, Él. céram. I. pl. 18.

QQ. Gigantomachie, Bull. arch. Napolit. II. tav. 6, Denkm. d. a. Kunst II. No. 843.

RR. Zeus und Aegina, Museo Gregoriano II. tav. 20. 1, wiederholt bei Braun, Antike Marmorwerke I. Taf. 6.

SS. Gigantomachie, in der Sammlung der kaiserl. Ermitage in Petersburg No. 1610; in Zeichnung vorliegend.

TT. Gigantomachie, Gerhard, Trinkschalen und Gefäße. Taf. 2 und 3.

Die vorstehend verzeichneten Vasenbilder, welche den Vorrath derjenigen, in welchen Zeus vorkommt, gewiß nicht erschöpfen noch auch erschöpfen sollen, hoffentlich aber als eine nichts Wesentliches vernachlässigende Auswahl genügen werden, bieten der in Hinsicht auf die Darstellung des Gottes interessanten und lehrreichen Erscheinungen gar manche, deren wichtigste im Folgenden so genau wie es ohne Weitläufigkeit geschehen kann, erörtert werden sollen.

Die vier Vasen der ersten kleinen Gruppe (A—D) sind die letzten, welche die in den Vasenbildern strengen Stils (oben S. 28) noch ganz gewöhnliche ja fast ausschließliche Bekleidung des Zeus mit Chiton und Himation beibehalten haben; ihnen kann aus der vorstehenden Liste nur noch die vaticanische Vase PP. hinzugefügt werden, welche sich aber wiederum dadurch von jenen unterscheidet, daß auf ihr auch der lange Chiton die rechte Schulter und Brust des Gottes entblößt zeigt. Auch gehört sie ihrem Stil nach, soweit man nach der Abbildung urteilen kann, nicht zu den älteren, sie bietet folglich in der Art der Gewandung so gut wie in der archaisirenden Haartracht mehr eine Singularität, als die Reste einer frühern Entwickelung. Möglich nun, daß man die Zahl jener vier der ältern Stilgattung angehörenden und dem strengen Stile nahe stehenden Vasenbilder vermehren, verdoppeln und vielleicht verdreifachen könnte, in jedem Falle würden die Bilder, welche Zeus noch mit doppeltem Gewande darstellen, der gesammten Masse gegenüber als Ausnahmen erscheinen. Und das ist eine kunstgeschichtlich wohl beachtenswerthe Thatsache, welche uns lehrt, daß um die Zeit, wo der freie und schöne Stil der Vasenmalerei, doch wohl unter dem Einflusse der jüngeren Malerschulen, begann, der Idealtypus des nur mit dem Himation bekleideten Zeus vollkommen durchgedrungen und kanonisch geworden war. Und diesem Ergebniß wird auch kein aus anderen Denkmälergattungen abzuziehendes widersprechen.

Die folgenden Gruppen sind sodann vollkommen geeignet, zu bestätigen, was aus der Betrachtung besonders der Reliefe gewonnen wurde, daß nämlich die griechische Kunst der Blüthezeit bis zur Verfallzeit den Gott mit entschiedener Vorliebe sitzend darstellte. Auf acht Vasenbildern (E—M), welche Zeus thronend und weiteren vierzehn (N—AA), welche ihn anderweit sitzend zeigen, kommen nur neun (FF—OO), genauer betrachtet aber nur sechs (denn die Bilder NN und OO zeigen den Gott eigentlich handelnd, um Io werbend), in welchen er steht, eines (BB), in welchem seine Stellung sich dem Gelagertsein nähert und nur drei (CC—EE), in welchen er, obendrein noch in verschiedener Motivirung gelagert ist, darunter zwei Mal (CC und DD) in einer beinahe identischen Stellung, welche derjenigen des Zeus in der Homersapotheose des Archelaos und dessen auf der Münze von Prusa (Münz-

tafel II. No. 16) fast ganz genau entspricht[a]), während er in dem vierten Vasenbilde (EE) ganz nach der menschlichen Sitte und grade so wie die anderen Götter desselben Gelages mit ihren Frauen neben der zu seinen Füßen sitzenden Hera zu Tische liegt. Auch dieses statistische Resultat wird in der Hauptsache dasselbe bleiben, wenn man die Untersuchung auf eine größere Anzahl von Vasengemälden ausdehnt.

Es ist soeben schon von zwei Vasenbildern (CC und DD) gesprochen worden, welche bei Darstellung ganz verschiedener Scenen in der Gesammtcomposition (hier Triptolemos' Aussendung, dort Marsyas' Verurteilung) den von oben her zuschauenden Zeus in beinahe ganz identischer Gestalt zeigen. Dieselbe Erscheinung, welche ohne Zweifel deswegen von Interesse ist, weil sie auf eine feste Typenüberlieferung in den Werkstätten der Topfmaler hinweist, wiederholt sich in diesem Kreise mehrfach, zum Theil in überraschender Weise. So zeigen die Vasen B und C dieselbe Zeusfigur fast durch nichts Anderes, als durch den Kranz unterschieden, welchen der Gott in dem Bilde C in der Rechten hält; in ganz gleicher Stellung thront Zeus in den Bildern E und F, obgleich hier seine Person in dem einen und im andern Fall etwas verschieden charakterisirt ist; dabei stehn diese beiden Vasen stilistisch sich nicht etwa unmittelbar nahe, F scheint beträchtlich später und ist jedenfalls von anderer Fabrik, als E. Das Fragment G könnte gar wohl das dritte Exemplar dieser kleinen Gruppe gewesen sein, nur kann man das nicht beweisen; allein was von der Figur übrig ist, stimmt mit jenen beiden überein und der zweite Zeus derselben Vase (N) bietet mit Vertauschung der Seiten und unter Hinweglassung des Thrones fast genau abermals dieselbe Composition. Identisch sind die Zeusfiguren in V und W bis auf den Umstand, daß der Gott in V sein Scepter in der Rechten in W in der Linken hält und daß sein Gewand in beiden Bildern etwas verschieden gelegt ist; hier ist nun freilich auch der Gegenstand der Gesammtdarstellung (Raub der Leukippiden) in beiden Gemälden derselbe, um so gewisser aber zeigt der durch Beischrift gesicherte Zeus der Meidiasvase (V), daß auch die entsprechende Figur in W Zeus, nicht aber, wie gesagt worden, Leukippos sei. Sehr nahe steht beiden Figuren drittens der Zeus der neapeler Pelopsvase X und nur ganz wenig ferner derjenige der Iovase Y. Ganz überraschend ähnlich erscheinen einander der Zeus der Hebevase KK und der Marsyasvase LL, obgleich sie in der Composition etwas verschieden motivirt sind; als dritter gesellt sich ihnen, nur durch die Wendung seines Kopfes unterschieden, der Zeus der berliner Parisvase (MM), welcher auf einen eben so kurzen Stab eben so gelehnt ist, wie der (verkannte) Zeus der Marsyasvase LL. Nicht minder ähnlich ist der Zeus der Archemorosvase (O.) dem der Dareiosvase (P), oder derjenige der vaticanischen Aeginavase (QQ) demjenigen der petersburger Gigantomachie (RR), von welchem letztern sich wiederum derjenige der berliner Gigantomachie (SS) hauptsächlich nur dadurch unterscheidet, daß ihm die Chlamys nur einfach, nicht in einem Bogen über den linken Arm hangt; denselben Typus des Gottes bieten alle drei Vasen ganz unbezweifelbar und es ist interessant genug, daß dieser Typus eines nackten, nur mit einer über den Arm oder über die Schul-

a) Übrigens kehrt dieselbe Stellung auch bei Poseidon wenigstens zwei Mal, Mon. dell' Inst. II. tav. 50 und in Gerhards Trinkschalen und Gefäßen Taf. 22 (vergl. außerdem die Talosvase) fast genau so wieder.

tern gehängten Chlamys versehene Zeus, derselbe, welchen die achte Gruppe der statuarischen Darstellungen vertritt, schon in der strengen Vasenmalerei, in der petersburger Europevase [a]) nämlich auftritt.

Geht man von der Feststellung dieser vielfach bis in die Einzelheiten der Composition übereinstimmenden Typen weiter in's Allgemeine, so wird man nicht verkennen, daß eine große Zahl derjenigen Züge, aus denen sich der charakteristische Typus einer Idealfigur zusammensetzt den Zeusdarstellungen der Vasenbilder in sehr großem Umfange, fast möchte man sagen in allen gemeinsam ist. Von dem Durchdringen des Bekleidungsschemas mit dem bloßen Himation ist schon gesprochen und es bleibt in Beziehung hierauf nur zu bemerken übrig, daß der Gott häufiger mit ganz nacktem Oberkörper als mit gewandbedeckter linker Schulter (so in K. L. M. U. FF. GG. HH. KK. OO. QQ) dargestellt ist, woneben häufiger, als in einer andern Denkmälerclasse das Gewand über den linken Arm geworfen vorkommt (so in H. N. P. W. DD. LL. MM. NN). Allein bei dieser Äußerlichkeit bleibt die Übereinstimmung nicht stehn, sie durchdringt die Schilderung der ganzen Persönlichkeit, welche aus der Strenge der Darstellung in den Vasen der frühern Stilart in bei weitem den meisten Gemälden, um welche es sich hier handelt, unter entschiedenem Festhalten an dem vollreifen Mannesalter (denn jugendlich erscheint Zeus ein einziges Mal als Liebhaber der Io auf der Vase OO) zu großer Würde und ernster Schönheit sich entwickelt hat. Mehr als ein Vasengemälde giebt, zumal wenn man auf die Absicht der Maler mehr, als auf die zum Theil, aber auch nur zum Theil mit dieser nicht gleichen Schritt haltende Ausführung eingeht, von dem höchsten Gott ein eben so treffliches Bild wie irgend eine andere Denkmälergattung; besondere Auszeichnung verdienen in dieser Beziehung die Vasen: D. E. F. K. L. N. FF. KK, denen diejenigen O. P. R. S. U. CC. DD. GG nicht viel nachgeben und endlich diejenigen T. U. V. Y wenigstens nahe kommen. Aus der alten dichten Perücke mit ihren Strippenlocken der archaischen Vasenbilder hat sich in deutlich nachweisbaren Übergängen (s. z.: B. A. C. D. E. GG für eine der ältern nahe stehende Gestaltung) ein reichlockiges Hauptbaar entwickelt, dem an der Stelle des alten Keil- oder Hängebarts ein voller, dichtlockiger Bart entspricht und welches namentlich in der Haarbehandlung der Zeusköpfe auf den Münzen seine schlagenden Analogien findet, ohne daß diese unter den Reliefen fehlen. Hier und da (z. B. in E. K. L. N. O. P. U) läßt sich selbst eine Andeutung des Emporbäumens des Stirnhaars bemerken, obgleich dies gewöhnlicher der Zusammenfassung der Locken in einen Kranz (E. K. L. Q—T. V—Z. CC. EE—GG. II. LL. MM. PP. RR—TT) oder in eine Taenie A—D. M. HH. KK) gewichen ist, so daß Zeus' Haupt nicht allzu häufig (in F. H. I. N—P. U. AA. OO. QQ) ohne jeglichen Schmuck dargestellt ist. Wie seine Umrahmung mit Haar und Bart hat auch das Angesicht des höchsten Gottes in nicht wenigen Vasenbildern seinen normalen Charakter voll ernster Hoheit und ruhiger Würde und in einigen einen hohen Grad von Schönheit gewonnen (ganz besonders in K und L) und die Art, wie Zeus sitzt und steht ist im Allgemeinen vollkommen so gehalten und edel wie in anderen Gattungen von Monumenten, obgleich bei den thronenden und sitzenden Gestalten lässige Stellungen (z. B. in I. H. K. L. X und einigermaßen noch in E. F. N) und bei den stehenden ungewöhnliche Bewegungen

a) Compte rendu de la comm. imp. d'arch. p. l'ann. 1866 pl. 5.

(z. B. in HH. II. LL. MM) etwas häufiger, als in anderen Denkmälerclassen vorkommen. Zu manchen der ersteren fehlt es übrigens, namentlich in den Reliefen, daneben auch in den Münzen keineswegs an sehr nahen Parallelen, so z. B. zu den Vasen K und L, wo der Gott den Ellenbogen hinterwärts auf die Thronlehne stützt, im Parthenonfriese und in der Münze von Kyrene (Münztafel II. No. 15) und zu den Vasen E. F. N in den im vorigen Capitel verzeichneten Reliefen L. O. P und etwa R und U; und die letzteren sind meistens durch die Situation, in welcher Zeus als Zuschauer gewisser Handlungen dargestellt ist, und welche so in anderen Denkmälergattungen nicht wiederkehren, wenn nicht bedingt, so doch ausreichend motivirt. Hier darf nun aber freilich nicht verschwiegen werden, daß die für Zeus in den Vasengemälden ausgebildete Gestalt sich nicht allein bei anderen Göttern (Hades-Pluton und, abgesehn vom thronenden Sitzen, Poseidon), sondern auch bei heroischen Herrschern in nicht wenigen Beispielen ohne alle wesentlichen Unterschiede wiederholt [a]). Es ist hier eben die Idee der Herrscherwürde, welche in dem einen wie im andern Falle in gleichen Formen zum Ausdrucke gelangt. Dagegen muß eben so wohl bemerkt werden, daß die reichliche und bunte Bekleidung, die, bei heroischen Herrschern doch wohl von dem Bühnencostüm herstammend, in den Vasen des unteritalischen Stils bei Königen und auch bei Hades vorkommt, bei Zeus nicht ein einziges Mal nachgewiesen werden kann.

Anlangend endlich die Attribute des Gottes mag vorweg hervorgehoben werden, daß ihm sein Adler, der ihn in den Reliefen, allerdings nicht denen der ältern Periode, so oft begleitet, in Vasengemälden nicht ein einziges Mal beigegeben ist; dafür erscheint dieser sein heiliger Vogel oft genug (so in E. F. G. N. O. T. CC. DD. OO) als Bekrönung seines bald mit Buckeln, bald mit einem spiralförmig umlaufenden Bande verzierten Scepters, welches im Übrigen am häufigsten mit einer lilienförmigen Blume (so in B. D. K. L. U. AA. FF. GG. HH. NN. PP. RR) seltener mit einem einfachern Knauf (A. C. EE) abgeschlossen, dagegen ziemlich oft ganz schlicht (in H. M. P. R. W. X. Y. Z. BB), ein Mal (Z) knotig und einige Male (so in LL und MM) als ein kurzer Stab gebildet ist, während sein Fehlen, wo dieses nicht durch die Handlung motivirt erscheint (wie in QQ) durchaus als Ausnahme (in dem späten Bilde I) sich darstellt. Nur einzelne Male, abgesehn natürlich von den Darstellungen des blitzschleudernden Gigantomachos, führt Zeus seinen Blitz (in N. und S) der ihm in einigen anderen Bildern, seitlich neben seinem Thron oder Sitz wie angelehnt, beigegeben ist (in G. O. P); auch nur selten hält der Gott die Phiale in der Hand, in welche ihm gespendet wird (in D. Q. GG) oder welche er zum eigenen Trinkgebrauche bereit hält (wie in EE); in bei weitem den meisten Fällen ist er auf sein Scepter allein beschränkt. Nike, welche dem Gott in Q libirt und sich in P traulich an sein Knie lehnt, kann hier eben so wenig attributiv gefaßt werden wie in QQ, wo sie ihm den Wagen zügelt; es ist eben immer die lebendige Göttin. Wenn ein Mal (in E) ein Paar Niken ornamental auf der Rückenlehne des Thrones angebracht ist, so darf dies nicht als eine specifische Auszeichnung grade des Zeus gelten, da es sich, grade so gut wie der Adler als

a) So z. B. bei Oedipus (R. Rochette Mon. inéd. pl. 78), bei dem Aeakos auf der Unterweltsvase von Canosa, dem unbenennbaren Könige auf der in den Ann. e Mon. dell' Inst. 1856 tav. 9 abgebildeten Vase und manchen Anderen.

Scepterbekrönung, bei sterblichen Herrschern, wie z. B. dem Oedipus in R. Rochettes Mon. inéd. pl. 78 wiederholt. Auch die ein Mal (in L) als Stütze der Armlehne vorkommende Sphinx, so sehr dieselbe an den Zeus in Olympia und denjenigen am Parthenonfriese erinnern mag, ist dem Zeus nicht eigenthümlich, sondern kehrt z. B. am Throne des Hades in der Unterweltsvase von Canosa wieder.

II. Graffiti.

a. Spiegel, Zeus und Nike, abgeb. bei Gerhard, Etruskische Spiegel Taf. 61.
b. » Hercle mit Epeur, ebendaselbst Taf. 181, Mon. dell' Inst. tav. 6.
c. » Dionysosgeburt, ebendas. Taf. 82, Museo Borbonico XII tav. 57. 1.
d. » Athenageburt, ebendas. Taf. 66.
e. » Juppiter zwischen Juno und Hercules, mit Namen IVNO IOVEI HERCLE ebendas. Taf. 147.
f. » Streit Koras und Aphrodites, mit Inschriften VENOS DIOVEM PROSEPNAI. Mon. dell' Inst. VI. tav. 24. 1.

---

g. » Zeus und ein geflügeltes Weib in Umarmung, Gerhard a. a. O. Taf. 81. 2.
h. » » » » Weib in Umarmung, ebendas. 1.

---

i. » Athenageburt, Mon. dell' Inst. VI. tav. 56. 1.
k. » TINIA zwischen Thalna und Turms, Gerhard a. a. O. Taf. 75.
l. » » » Apulu und Turms, ebendas. Taf. 74.

Es versteht sich wohl von selbst, daß diese Hervorbringungen italisch-etruskischer Kunst für die Entwickelung der Zeusgestalt nicht in dem Sinne wie griechische Denkmäler aller Gattungen und zunächst die Vasengemälde als maßgebend gelten dürfen, ihr Interesse besteht vielmehr darin, daß sie uns zeigen, wie eine gewisse Summe von charakteristischen Zügen in der Darstellung des höchsten Gottes sich bis in dies abgelegene Kunstgebiet fortgepflanzt hat. Es kann also auf den Umstand, daß Tinia in etruskischen Spiegelzeichnungen verhältnißmäßig oft (in i. k. l) jugendlich und unbärtig gebildet ist, für griechische Kunst- und Religionsanschauung durchaus kein Schluß gebaut werden, vielmehr weist er uns auf italische Culte hin, in denen wir einem jugendlichen Juppiter entschieden häufiger begegnen, als dies in Griechenland der Fall ist (s. das XI. Capitel).

Unter den Monumenten, welche eine im Allgemeinen normale Gestalt des Gottes bieten, zeichnet sich der Spiegel a durch seine archaischen Formen aus, welche sich, abgesehn von einer gewissen Derbheit und Schwere ganz nahe an die Darstellungen des Zeus in den Vasengemälden anschließen. Demgemäß ist der Gott auch hier mit Chiton und Himation bekleidet, das Haar ist in einer einfachen Masse dargestellt, aus welcher lange, schlichte Strähne auf den Rücken hinabfallen; der Bart fließt eben so schlicht herab. Mit dem sehr ruhig gehaltenen Scepter in der Rechten, eine Schale zum Empfange des Trankes, den ihm Nike einschenkt, in der Linken vorstreckend sitzt der Gott auf einem leichten, lehnelosen Klappstuhl, einfach und doch voll Würde, am meisten erinnernd an die, allerdings weit schönere Gestalt der agrigentiner Vase, welche oben mit D bezeichnet ist.

In den übrigen Spiegeln entspricht die Gestalt des Zeus im Allgemeinen derjenigen der Vasengemälde des freien und schönen Stils. So schon darin, daß auch

hier der Gott mit entschiedener Vorliebe sitzend dargestellt wird, dann auch in der Art der Bekleidung und in den bestimmenden Zügen der Persönlichkeit, obgleich immerhin Einiges in Stellungen und Formen vorkommt, das man in griechischen Monumenten vergeblich suchen würde. In besonderer Würde und Prächtigkeit zeigt den Gott der große neapeler Spiegel b, thronend auf einem reichverzierten Sitz mit niedriger Rückenlehne, auf welche Zeus, ähnlich wie der im Parthenonfriese, den linken Ellenbogen stützt, während seine Rechte, wiederum wie in jenem Relief, jedoch ohne Scepter, ruhig auf dem Schenkel liegt. Doch ist die Art, wie der Gott sitzt, hier etwas gehaltener, auch die Gewandung dadurch verschieden geordnet, daß ein Theil derselben um den linken Oberarm geschlungen ist, in welchem ein übermäßig großer und sehr reich gestalteter Blitz ruht. Diesen sehr großen, aber, ausgenommen in g, regelmäßig nur nach der einen Seite ausflammenden, an der andern mit einer Art von Stiel oder Handhabe ausgestatteten Blitz scheinen die Verfertiger dieser Spiegel besonders geliebt zu haben, da er fast in allen Exemplaren dem in b ganz ähnlich geformt wiederkehrt und nur in c und i ganz fehlt. In c ist dem Blitz ein adlerbekröntes Scepter in der Rechten des Gottes hinzugefügt, und wenn Zeus hier in den unteren Theilen weniger bekleidet erscheint, als gewöhnlich, so ist dies durch seine Situation — es handelt sich um die Geburt des Dionysos aus seinem Schenkel — so motivirt, daß man hierin keine Abweichung von der im Übrigen auch hier eingehaltenen normalen Darstellungsweise wird erkennen dürfen; in griechischen Monumenten derselben Scene, so z. B. in den im vorigen Capitel unter X und Y1 angeführten Reliefen kehrt eine ganz analoge Erscheinung wieder. — In der Hauptsache normal ist auch der Tinia des Spiegels d, nur daß der Gedanke, ihn bei der Geburt der Athena, ermattet hinsinkend und von einer Frau unterstützt zu zeigen, Griechen nicht in den Sinn gekommen ist, obgleich eine Andeutung von Leiden des Gottes in diesem Augenblick auch in griechischen Monumenten, z. B. in dem oben mit A bezeichneten Vasengemälde vorkommt. Der Jovis des Spiegels e ist eine viel weniger edle Erscheinung als die bisher besprochenen Bilder; der Typus aber ist auch hier unverkennbar gewahrt und einige späte griechische Vasenbilder, wie z. B. das oben mit F, besonders aber das mit I bezeichnete stellen den Gott nicht schöner und edler dar. Dagegen ist eine diesem Kreise allein angehörende Erscheinung der seltsam zusammengekaucht sitzende Diovis des Spiegels f, bei dem man, führte er nicht seinen kolossalen Blitz und wäre ihm nicht sein Name beigeschrieben an alles Andere eher, als an eine Darstellung des Zeus denken würde. So unköniglich aber auch seine Stellung sein mag, der traditionelle Typus ist auch hier, zumal auch in der Art der Bekleidung gewahrt.

Die beiden Spiegel, welche Zeus in einer Liebesscene handelnd zeigen, g und h, stellen ihn grade so bis auf ein schmales, um Schulter und Arm hangendes, chlamysartiges Gewand nackt dar wie die Aeginavase (oben RR), und wenn wir den Gott auch hier (besonders in g) fast genau eben so wie in jenem Vasengemälde bekränzt, ja mit demselben lang und ziemlich schlicht in den Nacken hangenden Haar finden, so wird es fast unmöglich, nicht an eine bestimmte Überlieferung auch dieses, der Situation aufs beste angemessenen Typus des Zeus zu denken.

Auf die drei Spiegel i. k. l, sofern sie, wie oben schon bemerkt, Tinia jugendlich darstellen, wird im folgenden Capitel zurückzukommen sein. In i, wo der Gott auf einem lehnelosen Stuhle sitzt und oberwärts ganz entblößt ist und in k,

wo er stehend in das die linke Seite des Oberkörpers bloß lassende Himation, ganz wie in griechischen Monumenten, namentlich den archaistischen Reliefen, gehüllt ist, bietet die Darstellung nichts Neues. Singulär ist es, daß er in 1 ganz nackt, gleichwohl beschuht und mit einem Halsbande versehn erscheint, doch ist wenigstens dies letztere in seiner Form specifisch italisch.

III. Wandgemälde.

α. Grabgemälde von Corneto, unedirt, vergl. Bull. dell' Inst. v. 1833. p. 79. Zeus thronend.

β. Aus Pompeji, s. Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens S. 30. No. 101, abgeb. Mus. Borbon. VI. tav. 52, Zahn II. 88, Gell, Pompeji II. 66, Braun, Vorschule der Kunstmyth. Taf. 11, Denkm. d. a. Kunst II. 16 [a]).

γ. Aus Pompeji, s. Helbig a. a. O. S. 31. No. 102, abgeb. Mus. Borbon. XI. 39, Zahn III. 14, Braun a. a. O. Taf. 14 [b]).

δ. In Pompeji, s. Helbig a. a. O. S. 31. No. 103, abgeb. innerhalb der ganzen Decoration der Wand bei Zahn II. 54, mit Vertauschung der Seiten [c]).

ε. Aus Pompeji, s. Helbig a. a. O. S. 31. No. 104. Unedirt [d]).

ζ. Aus Pompeji, s. Helbig a. a. O. S. 33 f. No. 114, abgeb. Mus. Borbon. II. tav. 59, Braun, Vorschule Taf. 1 und sonst mehrfach [e]).

η. Aus Herculaneum, s. Helbig a. a. O. S. 32 f. No. 113, abgeb. Pitture di Ercolano IV. tav. 1. p. 5, Mus. Borbon. X. 23, Braun, Vorschule 15 und sonst mehrfach [f]).

ϑ. In Pompeji, s. Helbig a. a. O. S. 5. No. 7, abgeb. am besten Ann. dell' Inst. v. 1850 tav. d'agg. k. Die Zwölfgötter.

ι. In Pompeji, s. Helbig a. a. O. S. 6. No. 8. Unedirt.

κ. In Pompeji, s. Helbig a. a. O. S. 19. No. 60b, abgeb. in Helbigs Atlas Taf. 1. Fragment.

λ. In Pompeji, s. Helbig a. a. O. S. 19. No. 60, abgeb. Mus. Borbon. XI. 38, Mon. dell' Inst. III. tav. 6c [g]).

μ. In Pompeji, s. Helbig a. a. O. S. 22. No. 67, abgeb. in Helbigs Atlas Taf. 2.

ν. In Pompeji, s. Helbig a. a. O. S. 30. No. 97. Unedirt.

ξ. In Pompeji, s. Helbig a. a. O. S. 30. No. 98 (und S. 200 No. 1006), abgeb Pitture di Ercolano III. tav. 50. No. 2. p. 263,

ο. In Pompeji, s. Helbig a. a. O. S. 200. No. 1005, abgeb. Pitture di Ercolano a. a. O. No. 1, Mus. Borbon. XI. tav. 3.

π. In Pompeji, s. Helbig a. a. O. S. 30. No. 99. Unedirt.

ρ. In Pompeji, s. Helbig a. a. O. S. 32. No. 111, abgeb. Mus. Borbon. XIV. tav. 44.

σ. In Pompeji, s. Helbig a. a. O. S. 32. No. 112, abgeb. Mus. Borbon. XII. tav. 55, Zahn II. 95.

---

a) Vergl. noch Panofka, Abhh. der berl. Akad. 1853 Taf. I. II. No. 8. S. 49, Bull. dell' Inst. von 1841 p. 103, Stephani, Nimbus u. Strahlenkranz S. 13.

b) Vergl. noch Panofka, Abhh. der berl. Akad. 1856 Taf. IV. No. 1. S. 249.

c) Vergl. noch Stephani im Philologus V. S. 177 und Compte rendu de la comm. imp. d'arch. de St. Pétersb. p. l'ann. 1862 p. 11.

d) Vergl. noch Ann. dell' Inst. von 1838 p. 179.

e) Weitere Litteraturnachweise zur Erklärung des ganzen Bildes s. bei Helbig a. a. O.

f) Weitere Litteraturnachweise s. bei Helbig a. a. O.

g) Vergl. noch Ann. dell' Inst. von 1839. p. 101 u. 127.

Unter den Wandgemälden werden immer bestimmter und allgemeiner diejenigen, welche in Gegenständen und Form von hellenistischen Vorbildern abhängig sind und diejenigen unterschieden, welche in beiden Hinsichten als eigenthümlich römisch zu gelten haben. Beide Classen treten uns auch in den Zeus darstellenden Gemälden deutlich getrennt entgegen und während die der erstern (β—η, denn α gehört einem andern Kunstkreise an) sich wie eine natürliche Fortsetzung an die, ebenfalls überwiegend unteritalischen Vasenbilder der späteren Stilarten anschließen, finden die der letztern (ϑ—σ) in anderen Gattungen römischer Kunstwerke, namentlich in den Reliefen ihre eben so natürliche und dabei nahe Parallele; eigentlich Neues tritt uns aus den Wandgemälden nicht entgegen, über welche deshalb in aller Kürze gehandelt werden kann.

Wie in den griechischen Monumenten aller Gattungen Zeus überwiegend oft thronend und sitzend dargestellt ist, so auch in den auf hellenistische Vorbilder zurückgehenden Wandgemälden, in denen der Gott sogar mit alleiniger Ausnahme des Bildes η, welches ihn in Wolken gelagert zeigt, nur sitzend, in β—ε wie auch in α im eigentlichen Sinne thronend dargestellt ist. Dabei werden in diesen Zeusfiguren sowohl in der Charakterisirung der stets in vollreifem Mannesalter gefaßten Persönlichkeit wie in der Composition der Stellungen in der Anordnung der Gewandung, in den Attributen durchaus nur auch anderweit bekannte Typen wiederholt. Höchstens könnte man sich veranlaßt sehn, in Betreff der Gewandung auf eine Vorliebe für größere Entblößung hinzuweisen, wie denn der Oberkörper des Gottes fast durchweg ganz nackt gebildet ist, was ja freilich in Vasenbildern und griechischen Reliefen und Münzen eben so vorkommt, während das Gemälde δ, in welchem ein Zipfel des Gewandes auf der linken Schultes des Gottes liegt, auffallender und einziger Weise auch seine Beine entblößt, nur den Schooß und den linken Oberschenkel vom Gewande bedeckt zeigt. Die Art des Dasitzens des Gottes ist durchaus ernst und gehalten, voll Würde und Ruhe, nur in dem Gemälde β ist dadurch größere Lässigkeit in die Haltung des Gottes gebracht, daß er sein Haupt in die linke Hand und den Ellenbogen auf die Thronlehne stützt. Gleichwohl ist der Gedanke Panofkas, Zeus solle hier als Leecheates, das Haupt mit Athena schwanger und deshalb leidend dargestellt werden, schon von Anderen und neuestens auch von Helbig mit Recht als gänzlich verfehlt abgewiesen worden; dieser Gedanke ist um so verkehrter, je weniger es möglich ist, den in sehr übereinstimmender Weise componirten Zeus des im IX. Capitel mit T bezeichneten Reliefs oder den wiederum übereinstimmend componirten Juppiter der Münze No. 32 der II. Münztafel gleichartig zu erklären. Am allermeisten entsprechen den gewöhnlichen griechisch-römischen Zeusdarstellungen die Gemälde γ und δ, in denen wir auch dem hoch auf das Scepter aufgestützten linken Arme des geläufigen Schemas begegnen. Die Art wie der Gott in γ seinen Blitz in der Rechten ruhig auf dem Schenkel aufliegen hat, hat eben so gut in Statuen und Reliefen, bei denen dies früher hervorgehoben worden ist, ihre Analogie wie die Erhebung des Blitzes in dem Gemälde δ.

Die Art, wie Zeus in dem Gemälde η in Wolken und unter einem Regenbogen gelagert ist, hat mit den Darstellungen des gelagerten Zeus in den Vasenbildern (s. oben S. 184 Vasen CC u. DD) und in dem Relief der Homersapotheose ihre im Allgemeinen unverkennbare Verwandtschaft, ist aber insbesondere in einer Weise motivirt,

auf welche erst weiterhin bei der Besprechung der Mythen des Gottes eingegangen werden kann. Ebendaselbst muß auf das Gemälde ζ in seiner Gesammtheit zurückgekommen werden, sowie auf den Eichenkranz und den Schleier des hier dargestellten Zeus im Zusammenhange mit analogen Erscheinungen unter den Cultusgestalten.

In dem Angesichte des Gottes tritt bald mildere Klarheit (besonders in β) bald größere Strenge des Ausdrucks (besonders in γ) hervor, durchweg aber giebt sich das Streben nach Ernst und Würde, welches nur in η einem der eigenthümlichen Situation angemessenen eigenthümlichen Ausdrucke Platz macht, als die Grundlage der gesammten Gestaltung zu erkennen. Dasselbe wird man von den Gemälden mit den bloßen Masken und Attributen des Gottes (ρ und σ) in Beziehungen auf die ersteren sagen dürfen, nur daß in σ die Haarbildung nicht normal und eben so wenig schön ist, während der Kopf in ρ mit demjenigen in β große Ähnlichkeit hat. Reicher als in den Vasengemälden und Reliefen ist, wenigstens in mehren Wandgemälden die Attributausstattung des Gottes. Auf das einfache Scepter ist er nur in β beschränkt, doch dienen auch hier so gut wie in γ Adler als Stützen der Armlehnen des Thrones und der heilige Vogel ist dem Gott leibhaftig in beiden Monumenten und in ε und η beigesellt, in β und ε ruhig, wenngleich aufmerksamen Blickes rechts neben dem Throne sitzend, in γ nach dem Stiche bei Braun a. a. O. ebenso, aber mit einem Bündel Pfeile (?) in den Klauen, welches, wenn es vorhanden ist [a]), nur die Stelle eines zweiten Blitzes neben dem in der Hand des Gottes gehaltenen vertreten kann. In dem Bilde η ist der Adler in größerer Erregtheit dargestellt, welche jedenfalls diejenige abspiegelt, welche der unter Eros' Einwirkung stehende Gott in seinem Innern empfindet. In γ. δ. ε führt der Gott den ausführlich, zum Theil sehr künstlich gestalteten Donnerkeil in der Hand und zwar in diesen Bildern stets in der Rechten wie das Scepter links. Die Blumen, welche an demselben ober- und unterhalb der in der Hand ruhenden Mitte, in γ gebildet sind, symbolisch zu deuten ist verlockend, weiser aber dürfte es sein, einer solchen Lockung zu widerstehn. In demselben Bild ist, ähnlich wie in dem Relief der Ara Capitolina (Cap. IX. Relief O) zur Linken des Gottes neben seinem Throne die auf einem viereckigen Basament ruhende Weltkugel den übrigen Insignien seiner Herrschaft hinzugefügt, und wenn in eben diesem schönen und ernsten Gemälde, welches die Erscheinung des Weltregierers offenbar so hoch steigert, wie es in dem Kreise dieser Kunst geschehn konnte, die Siegesgöttin von hinten heranschwebend sein Haupt mit dickem Lorbeerkranze bekrönt, so werden wir dies Vorkommniß, welches uns an die in der Dareiosvase (oben Vase P. S. 186) traulich an Zeus Knie gelehnte Nike erinnert, wesentlich nur für einen andern und zwar sehr schönen und echt malerisch gefaßten Ausdruck für das zu erkennen haben, was Phidias mit seiner Nike auf der Hand des Olympios ausdrückte, für den Glaubenssatz von der Allem überlegenen, ewigen Macht und Herrlichkeit des höchsten Herrschers im Himmel und auf Erden. Auch die beiden Bilder ρ und σ, welche die Maske des Zeus mit seinen Attributen verbinden, zeigen als die letzteren beide den Adler und den

a) Dasselbe fehlt in den anderen Abbildungen und wird auch von Helbig nicht erwähnt, von Braun indessen auch im Texte S. 10 ausdrücklich hervorgehoben.

Globus (in σ bekränzt), σ außerdem das Scepter. Der Nimbus, welcher in β blau, in η weiß gemalt, das Haupt des Gottes umgiebt, wiederholt sich bekanntermaßen in Wandgemälden bei einer ganzen Reihe übermenschlicher Personen[a]) und deutet gewiß auf nichts Anderes, als auf eben die übermenschliche Natur der mit demselben ausgestatteten Wesen.

Sehr von diesen hellenistischen Gemälden verschiedenen Charakters sind, wie schon angedeutet, die mit ϑ—μ bezeichneten »römisch-campanischen Sacralbilder«. Am ersten springt der Unterschied in die Augen, daß sie den Gott eben so ausschließlich stehend darstellen, wie jene ihn sitzend zeigen, und schon durch diesen Umstand stellen sich diese Bilder mit den römischen Reliefen in eine Reihe, in welchen man so ziemlich zu jeder dieser Figuren und fast zu allen Einzelheiten derselben Parallelen findet. Am wenigsten würde dies von dem unter den römischen Zwölfgöttern in ϑ dargestellten Juppiter gelten, sofern derselbe in einigen Stichen bartlos erscheint; allein es läßt sich, wie Helbig bemerkt, bei der gegenwärtigen Erhaltung des Gesichts im Original nicht mehr entscheiden, ob dies richtig sei; wäre der Gott bärtig, so würde er, dastehend nackt bis auf die über die linke Schulter geworfene Chlamys, die Linke in die Seite, die Rechte auf ein Scepter gestützt, sich nur durch die Haltung des linken Armes von einem in mehren anderen Gemälden und in Reliefen wiederholten Typus unterscheiden. In einer recht eigentlich römischen Verbindung finden wir ferner den Gott in den Gemälden λ und μ, im erstern mit der seit noch nicht allzu langer Zeit richtig erkannten und bestimmten »Venus Pompeiana« nebst Amor, in dem letztern mit dem »Genius familiaris« gemeinsam über einem brennenden Altar libirend, an dessen Stelle in dem erstern Gemälde ein mit Früchten belegter Altar erscheint, über welchen Juppiter die geöffnete Rechte ausstreckt. In dem Gemälde λ erscheint er mit einer rothen Chlamys auf der linken Schulter, Scepter und Blitz in der Linken mit strahlenbekränztem Haupte[b]), also, abgesehn von dem letzten Umstande, in einem Costüm, welches den statuarischen Darstellungen der achten Gruppe entspricht und in einer Stellung, welche in römischen Reliefen mehrfach wenigstens nahezu identisch vorkommt. Und ebenso entspricht der gänzlich unbekleidete Juppiter des Gemäldes μ den statuarischen Darstellungen der elften Gruppe und mehren Reliefen, z. B. den im IX. Capitel unter e und k verzeichneten. Können also die hier in Rede stehenden Gestaltungen des Gottes der erwähnten Statuetten wegen nicht für ausschließlich römisch gelten, so zeigen doch die römischen Reliefe, daß sie von der römischen Kunst adoptirte Typen sind. Der Juppiter des Bildes ι entspricht demjenigen von λ durchaus bis auf den Umstand, daß er den Blitz statt der Patera in der Rechten hält und derjenige des Gemäldes k, welchem das schmalere, nur in römischen Monumenten nachweisbare Gewand von der linken Schulter herabhangt, ist auch nur wegen des einen Umstandes vor dem Rest auszuzeichnen, daß er den Adler auf der linken Hand trägt, während er sich mit der Rechten hoch auf das Scepter stützt.

---

a) Vergl. Helbigs Index unter dem Worte Nimbus.

b) Helbig erklärt es für unsicher, »ob man die ungeschickt gemalten Zacken um das Haupt des Juppiter als Kranz oder als Strahlenkrone aufzufassen hat; indessen erscheine die erstere Annahme wahrscheinlicher«. Nach der doch augenscheinlich sehr getreuen Abbildung in Helbigs Atlas muß man sich dagegen der zweiten entschieden zuneigen.

Die Bilder ν—π stellen nur das Brustbild des Gottes dar und von ihnen gelten ξ und ο dem Gotte als Beschützer des dies Jovis (ξ) und wahrscheinlich als demjenigen des Monats Juli (ο); daß gleiche Bedeutung auch den beiden anderen Brustbildern in Medaillonform zukomme, ist nicht sicher, aber wahrscheinlich. Auf keinen Fall bieten dieselben besonders bemerkenswerthe Eigenthümlichkeiten, es sei denn die schon früher (oben S. 112) bemerkte, daß, nach den Publicationen wenigstens, die hierin übereinstimmen[a]), der Gott in dem Brustbilde ο das Gewand über beide Schultern gehängt trägt.

a) Helbigs Worte: »Jupiter in einem rothen Gewande, welches die Brust frei läßt« scheinen die Richtigkeit der Stiche zu bestätigen.

DRITTE ABTHEILUNG.

Die nach einzelnen Cultusanschauungen, Mythen und Sagen modificirten Darstellungen des Zeus.

ELFTES CAPITEL.

Zeus und Juppiter in kindlicher und jugendlicher Gestalt.

.... νεανίσκος Ἀπόλλωνι μᾶλλον ἐοικώς.
Achill. Tat.

Bei der Besprechung der bestimmenden Grundzüge des Zeusideales (oben S. 68) ist bereits entwickelt, daß der oberste Gott seiner poetischen und durch die Poesie nationalen Vorstellung gemäß auch in der Idealbildung der Kunst nur als Mann in der reifsten Fülle der Kraft, weder als Jüngling noch als Greis dargestellt werden konnte und dargestellt worden ist. Aber auch in den einzelnen localen Culten und in den auf dieselben bezüglichen Denkmälern der Kunst erscheint Zeus mit wenigen Ausnahmen als der reife Mann, weshalb es gerechtfertigt erscheinen wird, den übrigen Monumenten der einzelnen Cultusgestaltungen diejenigen Darstellungen voraus zu schicken, in denen Zeus und der italische Juppiter in kindlicher oder jugendlicher Bildung erscheint.

Beginnen wir mit den griechischen, so beweisen die hiernächst aufzuführenden Bildwerke ohne alle weitere Polemik, daß Grotefend (in den Ann. dell' Inst. von 1835 p. 275 f.) im Irrthum war, als er behauptete, ein jugendlicher Zeus sei den Griechen so fremd gewesen, daß sie, abgesehn von der Statue des Ageladas für den besondern Cultus von Aegion (s. oben S. 11 ff.), dessen Darstellung erst in der Verfallzeit und nur aus Schmeichelei für die bartlosen römischen Kaiser aufgenommen hätten.

Als Kind erscheint Zeus in den Monumenten, welche sich auf die Sagen derjenigen Orte beziehn, welche den Gott bei sich geboren sein ließen oder sich eine Pflege seiner frühesten Kindheit zuschrieben[a]). Unter diesen Monumenten, und zwar sowohl den schriftlich überlieferten wie den erhaltenen, befinden sich indessen außer den schon früher (oben S. 11 ff.) ausführlich besprochenen Darstellungen eines kindlichen Zeus von Ageladas für die Culte von Aegion und Ithome keine Cultusbilder und auch nur sehr wenige solche Einzeldarstellungen, welche nicht Scenen des Mythus selbst angingen. Es scheint deswegen nicht rathsam, diese

a) Über diese Orte und ihre Sagen vergl. außer Schömanns Abhandlung De Jovis incunabulis, Greifswald 1852 (jetzt in seinen Opuscula academica II. p. 250) besonders Welcker, Griech. Götterlehre II. S. 234 ff., mit dessen Auffassung ich durchaus übereinstimme.

wenigen Denkmäler von der größern Zahl derer abzusondern, welche sich auf die verschiedenen Kindheitssagen des Gottes beziehn; sie werden also neben diesen in einem spätern (dem 16.) Capitel ihre Stellen finden.

Etwas häufiger, als Cultusbilder und Einzeldarstellungen des kindlichen Zeus sind solche, welche den Gott in jugendlicher Gestalt zeigen, obgleich auch sie als Ausnahmen gelten müssen. Denn mit Unrecht sagt Preller[a]), daß unbärtige Zeusbilder bei Pausanias »oft« erwähnt werden; Preller führt auch nur die jetzt zu nennenden in der Altis von Olympia an, diese aber können nicht etwa als Beispiele gelten, sondern sie bilden mit demjenigen von Aegion und dem von Pelusion den ganzen Bestand. Die drei bartlosen Zeusstatuen in der Altis sind die folgenden: die erste[b]), ein Weihgeschenk des Phliasiers Kleolas stellte den Gott noch im Knabenalter und mit einer Halskette geschmückt dar; ein Datum derselben ist nicht zu erforschen. Die zweite[c]), bereits früher (oben S. 14) erwähnte, befand sich unter den Weihgeschenken des Rheginers Mikythos, war nebst mehren anderen der von Pausanias (V. 26. 7) als »die kleineren Weihgeschenke des Mikythos« bezeichneten Statuen von der Hand des Dionysios von Argos[122]) und gehörte der Zeit um Ol. 78, also der Periode des reifen Archaismus an, Genaueres über die Art der Darstellung des Gottes erfahren wir nicht. Welcker[d]) will diesen jugendlichen Zeus des Mikythos als den Hellenios erklären, welchen wir aus Syrakus jugendlich kennen (s. unten); möglich ist diese Beziehung ohne Zweifel, allein nothwendig ist sie nicht, da eine allgemein jugendliche Bildung des Hellenios zubenannten Zeus keineswegs feststeht und da die anderen jugendlichen Statuen des Gottes, für welche wir diesen Beinamen vorauszusetzen keinen Grund haben, beweisen, daß die jugendliche Bildung auch sonst, verbürgtermaßen z. B. bei einem kretischen Zeus (s. unten), möglich war. Die dritte der unbärtigen Zeusstatuen, der eben genannten benachbart aufgestellt, war ein Weihgeschenk der Elaïten in Aeolis[e]) und stammte, wie die erste, aus unbekannter Zeit.

Ferner stand eine ebenfalls schon früher (oben S. 13 Note e) erwähnte unbärtige Zeusstatue in Aegion in Achaia am Eingange zum Temenos des Zeus Soter auf der Agora, einer andern, bärtigen gegenüber und schien Pausanias[f]) die alterthümlichere von beiden. Man darf hieraus wohl schließen, daß sie der archaischen Kunst, wenn auch der spätern Periode derselben angehört habe, da man Pausanias die Unterscheidung strengern und weniger strengen Stils innerhalb der Monumente der Blüthezeit der Kunst doch wohl kaum zutrauen darf.

Jugendlich erscheint Zeus Hellenios oder Hellanios, aber nicht etwa schlechthin,

---

a) In der Archaeol. Zeitung von 1845. S. 107.

b) Pausan. V. 22. 1: ὁ δὲ περικείμενός τε τὸν ὅρμον καὶ ἡλικίαν παῖς ἔτι ἀνάθημα ἀνδρός ἐστι Φλιασίου Κλεόλα.

c) Pausan. V. 24. 6: ἔστι δὲ καὶ ἄλλος Ζεὺς οὐκ ἔχων πω γένεια, κεῖται δὲ ἐν τοῖς ἀναθήμασι τοῖς Μικύθου.

d) Griech. Götterlehre II. S. 210.

e) Pausan. V. 24. 6: ἀπὸ δὲ τοῦ ἀγάλματος τοῦ εἰρημένου προελθόντι ὀλίγον κατ᾽ εὐθεῖαν ἄγαλμά ἐστι Διὸς οὐκ ἔχων γένεια οὐδὲ αὐτό, Ἐλαϊτῶν δὲ ἀνάθημα, οἳ καταβάντι ἐκ Καΐκου πεδίου ἐς θάλασσαν πρῶτοι τῇ Αἰολίδι οἰκοῦσι.

f) Pausan. VII. 23. 9 s. oben S. 13 Note e, wo auch von einer Münze gesprochen ist, welche diesen Zeus darzustellen scheinen könnte, aber schwerlich in der That darstellt.

in seiner poetischen Auffassung[a]) oder in den Denkmälern mehrer derjenigen Städte, wo sein Cultus vorkommt[b]), sondern insbesondere auf Erzmünzen von Syrakus[c]) und auf solchen des Agathokles[d]). Die Münzen von Syrakus (s. Münztafel III. No. 1 u. 2) liegen in zwei Folgen vor, deren eine den Kopf des Gottes nach rechts mit der Umschrift ΔΙΟΣ ΕΛΛΑΝΙΟΥ zeigt, während die andere den Kopf des Gottes nach links profilirt und theils dieselbe Epigraphe, theils keine solche hat, wogegen beide Reihen in dem auf dem Blitze stehenden Adler auf der Kehrseite übereinstimmen. Auch der lorbeerbekränzte Kopf der Vorderseite bietet in beiden Reihen wesentlich denselben, und zwar ganz apollinischen Typus; höchstens könnte man in der Bildung der Stirn einen bei Apollonköpfen, auch solchen in Münztypen, nicht eben gewöhnlichen Zug von kräftiger Modellirung besonders der untern Partie und im Haar ein Aufbäumen über der Stirn wahrnehmen, welches an die gewöhnliche Bildung des Haares bei Zeusköpfen erinnert. Das Auge ist groß und lichtvoll blickend, die ganze Physiognomie energisch und der Ausdruck freudig. Wenn O. Müller[e]) in dem Lorbeerkranze, der dieses Zeushaupt schmückt, eine Beziehung auf die Siege der Hellenen über die Barbaren und insbesondere die Karthager annahm, so hat Wieseler (a. a. O) eine solche Beziehung um so gewisser mit Recht als mehr denn fraglich bezeichnet, je gewöhnlicher die Lorbeerbekränzung bei Zeusköpfen in Münztypen aller Art und aller Orte und Zeiten ist. Auch für die jugendliche Bildung des Zeus Hellanios von Aegina ist eine ausreichende Erklärung noch nicht aufgestellt. In dem ursprünglichen mythischen Wesen dieser dem dodonaeischen am nächsten verwandten[f]) Zeusgestaltung liegt ein solcher Grund sicherlich nicht, in diesem Falle müßte ja auch der Hellanios überall jugendlich erscheinen. Und ob später durch eine Entwickelung gleich derjenigen, welche den Hellanios Aeginas[123]) zum Panhellenios im politischen und nationalen Sinne hat werden lassen, irgend ein Zug in das Wesen des syrakusaner Hellanios hineingebracht worden sei, welcher als Motiv für die Jugendlichkeit gelten könnte, ist uns gänzlich unbekannt[124]).

Mit sehr zweifelhaftem Rechte sagt Cavedoni[g]): »der jugendliche, reichgelockte Kopf auf der einen Seite einer andererseits mit dem Namen der Stadt (ΠΛΑΤΑΙ) bezeichneten (Erz-)Münze von Plataeae in der Prokesch-Ostenschen Sammlung[h]) dürfte wohl weniger auf Apoll als vielmehr auf Zeus Eleutherios oder Hellenios

---

a) So dürfte bei Pindar Nem. V. 10 der Ausdruck: πατὴρ Ἑλλάνιος, auch wenn er genealogisch gefaßt und nur auf die Aeakiden bezogen wird, die Vorstellung eines jugendlichen Zeus ausschließen.

b) Vergl. Welcker, Griech. Götterlehre I. S. 203, II. S. 209 f. und das das. Angeführte.

c) Siehe Paruta, Sicil. Num. in Graevii Thesaur. Vol. VIII. tab. 53 No. 8—10, Havercamp zu Paruta daselbst Vol. VI. p. 343, Eckhel, Doct. Num. Vet. I. p. 244, Torremuzza, Num. Sicil. tab. 82 No. 8 (wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 6c der 2. Bearb.), Lenormant, Nouv. gal. myth. pl. 8. No. 7. p. 48.

d) Siehe Paruta a. a. O. tab. 153 No. 18 u. 19.

e) Zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O.

f) Vergl. Gerhard, Griech. Mythol. § 189 Anm. 3 und 193 Anm. 9 und meine Abhandlung: Beiträge zur Erkenntniß und Kritik der Zeusreligion in den Abhandlungen der k. sächs. Ges. der Wissenschaften philol.-histor. Classe IV. S. 33 ff.

g) In der Archaeol. Zeitung von 1847. S. 128.

h) Abgeb. in der Archaeol. Zeitung von 1846 Taf. 43 No. 32.

zu deuten sein, dessen besondere Verehrung zu Plataeae die für Hellas entscheidende Niederlage der Perser verewigte«. Der Cultus des Zeus Eleutherios zu Plataeae, und zwar der auf Anlaß des Sieges gestiftete ist allerdings bekannt[a]); allein Niemand sagt uns, daß der Gott mit diesem Beinamen in Plataeae jugendlich gefaßt wurde. Der Zeus Eleutherios von Syrakus ist bärtig (s. unten) und der jugendliche Zeus Eleutherios einer Münze von Troezen[b]) ist eine Goltz'sche Fälschung[c]). Cavedoni aber will die Jugendlichkeit des Eleutherios durch diejenige des syrakusischen Hellanios beweisen indem er behauptet, beide seien identisch und sich hiefür auf die Geschichte bei Aelian (Var. Hist. XII (nicht XIII) 1) beruft, wo die geraubte Aspasia anruft τοὺς θεοὺς πάντας Ἑλληνίους καὶ Ἐλευθερίους τοὺς αὐτούς. Aber wenn dies für die »Identität« des Zeus Eleutherios und Hellanios bewiese, wie könnte in den Münztypen einer Stadt jener bärtig und dieser jugendlich gebildet sein? Dazu kommt, daß der mit der Taenie geschmückte Kopf auf der plataeischen Münze, um den sich die ganze Frage dreht, so absolut Nichts vom Charakter des Zeus an sich hat, daß man in der That nicht wohl begreift, warum man ihn auf den Namen des Zeus taufen sollte.

Eine bekannte und sichere jugendliche Zeusgestaltung ist der Ϝελχανός, welcher auf Münzen von Phaestos auf Kreta auf einem Baumstamm inmitten von Gebüsch und Zweigen sitzend dargestellt ist und einen Hahn, welcher auf seinem Knie steht, mit der Rechten hält (s. Münztafel III. No. 3)[d]). Rvs. ein Stier. Die Bedeutung des Namens, über den viel gerathen und combinirt worden ist[e]), ist dunkel und das Wort wahrscheinlich eteokretisch, nicht griechisch. Demnach und da auch der Hahn verschiedenen Erklärungen unterliegt, ist es schwer, über die Bedeutung dieser Gestaltung des Zeus in's Klare zu kommen, folglich auch das Motiv der Jugendlichkeit desselben anzugeben. Da jedoch Zeus in seiner ganzen kretischen Mythologie und nicht am wenigsten in dem Mythus der Europe, deren Heiligthum die immergrüne Platane bei Gortys ist und welche auf gortynischen Münzen sehr ähnlich wie der Ϝελχανός in reichlichen Baumzweigen sitzend erscheint, in nächstem und vorzüglichstem Verhältniß zu dem vegetativen Leben der Erde steht, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß auch dieser im dichten Grün, nicht aber in einer Höhle[f]) sitzende Zeus ein im Grün der Bäume vegetativ treibender sei, wobei der Hahn sich immerhin auf die Sonne beziehn mag[g]), während sich aus dieser Annahme die Jugendlichkeit dieses Zeus als eine nahe liegende Symbolik des frischen Sprießens und Blühens erklären lassen würde.

Von litterarisch erwähnten jugendlichen Zeusdarstellungen ist endlich noch ein Mal des schon früher (oben S. 4 mit Note d) erwähnten Zeus Kasios von Pelusion

a) Vergl. Welcker, Griech. Götterlehre II. S. 212 mit den Noten.

b) Rasche, Lex. numism. V. II. p. 197.

c) Siehe Eckhel, Doct. Num. Vet. II. p. 291.

d) Vergl. Secchi, Sul Giove Ϝελχανός e l'oraculo suo nel antro Ideo, l'uno e l'altro riconosciuto nella leggenda e nel tipo di alcune monete di Festo, città Cretese in den Schriften der Accademia archeologica di Roma 1840 und s. Welcker, Griech. Götterlehre II. S. 244 f. und was er anführt, auch Stephani in Compte rendu de la comm. imp. archéol. de St. Pétersbourg pour l'année 1866 p. 127.

e) Siehe besonders Creuzer, Symbolik 3. Aufl. III. S. 825.

f) Siehe Welcker a. a. O. S. 245. Anm. 6.

g) Siehe Welcker a. a. O. S. 245.

zu gedenken, welcher nach Achilles Tatius (III. 6) ganz dem Apollon gleich gebildet war und als Attribut auf der vorgestreckten Hand einen Granatapfel trug, über den eine mystische Sage bestand. Auch an die Granate in der Hand der polykletischen Hera knüpfte sich eine Geheimsage, welche Pausanias[a]) übergehn zu wollen erklärt. Die Granate ist mehrdeutig und auch von der neuern griechischen Mythenforschung noch nicht völlig übereinstimmend erklärt[b]), doch haben wir, auch ohne das Wesen des Kasios in Pelusion mit Sicherheit bestimmen zu können, keine Ursache bei der von ihm gehaltenen Granate, wie es bei derjenigen in der Hand der Athena Nike[c]) wohl möglich wäre[d]), an Blut und Wunden[e]) zu denken und wahrscheinlicher ist es, daß Welcker (a. a. O. S. 319) seiner Granate sowie derjenigen in der Hand der Hera von Argos mit Recht gemeinsame Bezüglichkeit auf Ehesegen zuspricht, ohne daß wir deshalb mit Welcker anzunehmen genöthigt sind, der Umstand, daß der Zeus Kasios die Frucht auf der vorgestreckten Hand hielt, bedeute, daß er sie seiner Braut reichte, »die, wie öfters die bekannte zweite Person, hinzuzudenken war«. Denn man kann mit solchen hinzuzudenkenden zweiten Personen in der alten Kunst nicht vorsichtig genug sein. Hat aber die Granate in der Hand des Kasios Beziehung auf die Ehe, so bietet sie auch für die Jugendlichkeit des Gottes ein wenigstens recht wohl faßbares Motiv; der Gott mit diesem Symbol erscheint in der That als der »Frühlingsbräutigam« der Hera.

Hier ist nun der Ort, auf eine Statue näher einzugehn, welche, bisher nicht publicirt und ziemlich unbeachtet, im Speisesaale des Palazzo Pitti in Florenz in einer Nische der Wand den Fenstern gegenüber aufgestellt ist, s. Fig. 19[f]). Der Name »Apollon«, mit welchem dieselbe an Ort und Stelle bezeichnet wird, ist nicht allein durchaus willkürlich, höchstens etwa aus dem schönen jugendlichen Kopfe abgeleitet, sondern er hat auch so ziemlich Alles gegen sich. Vor Allem die ganze Stellung, welche für Apollon unerhört[125]) und auch schwer motivirbar, für Zeus eine eben so gewöhnliche, in Darstellungen des bärtigen Gottes mehrfach wiederkehrende[g]), wie leicht erklärbare ist. Denn der Gott steht ruhig und fest, aber schlank auf dem rechten Fuße, der Fuß des linken Beines ist seitwärts etwas zurückgestellt, am rechten Bein ein stützender Stamm; der linke Arm, dessen Schulter von unzweifelhafter Echtheit ist, ist hoch gehoben und kann kaum anders, als auf ein Scepter aufgestützt gewesen sein, denn auf eine solche, leichte Aufstützung der linken Seite weist die ganze Bewegung des Körpers, besonders die

---

a) Pausan. II. 17. 4: .... καὶ τῶν χειρῶν τῇ μὲν καρπὸν φέρει ῥοιᾶς .... τὰ μὲν οὖν ἐς τὴν ῥοιάν, ἀπορρητότερος γάρ ἐστιν ὁ λόγος, ἀφείσθω μοι.

b) Vergl. Welcker, Griech. Götterlehre II. S. 296 und 319 ff.

c) Harpocrat. v. Νίκη Ἀθηνᾶ· Λυκοῦργος ἐν τῷ περὶ τῆς ἱερείας· ὅτι δὲ Νίκης Ἀθηνᾶς ξόανον ἄπτερον ἔχον ἐν μὲν τῇ δεξιᾷ ῥοιάν κτλ.

d) Siehe Bötticher in der Archaeol. Zeitung von 1856 S. 169 ff. besonders 171 und Welcker a. a. O. S. 321 Anm., aber vergl. denselben das. S. 296.

e) Vergl. Artemidor. Oneirocrit. I. 75. Ῥοιαὶ δὲ τραυμάτων εἰσὶ σημαντικαὶ παρὰ τὸ χρῶμα κτλ.

f) Ergänzt sind: der linke Arm von über dem Ellenbogen an, der rechte von der Mitte des Oberarmes an, die unteren Theile der Chlamys nebst der Vase, auf welche diese herabfällt; zweifelhaft ist die Echtheit des linken Beines von dem Knie an.

g) Siehe oben die Statuen der neunten Gruppe, welche auch ein ähnliches Gewand haben, und die ganz nackten der elften Gruppe im VII., die Münzen 17—19, 33, 35—37, 39, 40, 42 im VIII. und die Reliefe e. f. k. u. v. x im IX. Capitel.

Stellung der Hüften hin; der rechte Arm, in seinem obern Dritttheil ebenfalls echt, ist gesenkt und zwar vollkommen so, daß man den Blitz in der Hand ergänzen kann, ohne daß damit der Gedanke an ein anderes Attribut, eine Schale, möglicherweise auch der Granatapfel ausgeschlossen würde. Auf der linken Schulter liegt eine Chlamys, über deren Größe sich nicht mehr urteilen läßt, da sie in ihren unteren Theilen modern ist und auf eine vollkommen sinnlos hinzugefügte Vase herabfällt, an deren Stelle, da hier eine Ausfüllung wünschenswerth und durch die ganze Composition angezeigt scheint, gar füglich der Adler gedacht werden kann. Was den Kopf[a]) anlangt, so mag seine Jugendlichkeit an Apollon erinnern, allein was sagt das gegenüber der völlig apollinischen Erscheinung des Zeus Hellanios der syrakuser Münzen? Im feinern Formencharakter spricht sich kein Apollon aus; das Haar ist nicht die gewöhnliche aufbäumende Zeusmähne, welche ohne Aufwiegung durch den Bart auch völlig unerträglich sein würde, aber auch keineswegs das beim Apollon gewöhnliche, ein feines, an den Wangen und in den Nacken in reichen Ringeln herabfließendes Gelock, welches eine Taenie zusammenhält. Das Antlitz ist fest und energisch gebildet, von freudig stolzem Ausdruck, vollkommen dasjenige eines Jünglings, der als reifer Mann in den Formen des normalsten Zeusideals erscheinen würde, dabei ist nicht entfernt etwas Porträthaftes in demselben und damit jeder Gedanke an einen Kaiser oder Prinzen in Zeuscostüm ausgeschlossen. Und da auch in dem Wesen dieser Statue, mag sie in römischer Zeit gearbeitet sein, kaum etwas specifisch Römisches liegt, und eben so wenig die Gewandung dafür zu gelten hat (s. oben S. 145), so durfte sie hier am Schlusse der Liste griechischer Darstellungen des jugendlichen Zeus ihren Platz finden.

Daß der Zeus in der Coghill'schen Iovase[b]) und einer Europevase[c]) jugendlich erscheint, geht nicht entfernt auf irgend einen Cultusgrund zurück, sondern beruht auf der Erfindung der Maler, denen es passend schien, den verliebten Gott in jugendlichem Lebensalter darzustellen.

Auch in italischen Culten und Denkmälern begegnen wir einem jugendlichen Juppiter in mehrfacher Gestaltung.

Gradezu Knabe mit seinem Cultusnamen heißt Juppiter Puer, der Sohn der praenestinischen Fortuna Primigenia[d]), deren sitzendes Tempelbild ihn auch nebst der Juno, ihrem zweiten Kinde, als Säugling auf dem Schooße hatte[e]). Erhalten ist diese Fortuna Primigenia mit ihren Kindern, also auch dem Juppiter Puer wohl nur ein Mal und kaum in völlig verbürgter Weise in einer sehr rohen aus Praeneste stammenden Terracotte[f]), möglicherweise auch noch in solchen aus Lyon und aus dem Salzburgischen[g]). Dagegen ist der angebliche[h]) Juppiter Puer neben

---

a) Der etwas zu starke Aufblick in der Abbildung ist ein perspectivischer Fehler der photographischen Aufnahme.

b) Millingen, Vases de la collection Coghill Bart. pl. 46.

c) Siehe Jahn, Der Raub der Europe u. s. w. Abhh. der wiener Akad. 1870 S. 4.

d) Vergl. Preller, Röm. Mythol. S. 561 ff.

e) Cic. de divinat. II. 41. 85. Is est hodie locus septus religiose propter Jovis Pueri, qui lactens cum Junone Fortunae in gremio sedens, mammam appetens castissime colitur a matribus.

f) Abgeb. bei Montfaucon, Ant. expl. Suppl. I. pl. 85. 3, wiederholt in Gerhards Antiken Bildwerken Taf. IV. No. 1., vergl. dessen Prodromus mytholog. Kunsterklärung S. 100 Anm. 134.

g) Siehe Gerhard a. a. O.

h) Vergl. H. W. Schulz Ann. dell' Inst. von 1839 p. 123 ff.

einer vermutheten Fortuna in einem pompejanischen Wandgemälde [a]) neuerlich richtiger als Amor neben der Venus Pompejana und dem bärtigen Juppiter erkannt [b]).

Jugendlich gedacht und dargestellt wurde sodann der sabinische und latinische Vejovis [c]), dessen Cultus aus Alba Longa stammt und sich von dort auch nach Rom verbreitet hat, ein zugleich als Sonnengott aufgefaßter Juppiter, welcher mit seinen Strahlenpfeilen im Frühling leicht Epidemien erzeugte und daher, wie in der Sylbe Ve seines Namens angedeutet ist, ein gefürchteter Gott war. In seinem römischen Tempel auf dem Capitol zwischen beiden Gipfeln sah man seine Statue mit einem Bündel Pfeile, dem Symbol der Sonnenstrahlen in der Hand und neben derselben eine Ziege [d]). In den Typen der Münzen mehrer römischer Familien (der Caesii, Carvilii, Fonteii, Licinii, Ogulnii) wird dieser Vejovis, wenn auch nicht durchaus in gleicher Gestaltung wiedererkannt. In den Münzen der gens Caesia [e]) (s. Münztafel III. No. 4) und der gens Licinia [f]) finden wir seine Büste im Profil nach links mit einem blitzartigen oder wie aus drei Pfeilen zusammengesetzten Geschoß in der erhobenen rechten Hand, einem Gewand auf der linken Schulter, das Haar mit einer Taenie geschmückt, beigeschrieben ist ein als Roma aufzulösendes Monogramm [g]). In den Münzen der gens Fonteia [h]) dagegen (Münztafel III. No. 5) und ganz ähnlich bei den Carvilii und Ogulnii erscheint der nach rechts gewendete und schmalblätterig bekränzte Kopf des Gottes fast ganz apollinisch, demjenigen des Zeus Hellanios der syrakuser Münzen in hohem Grade verwandt, während ihn der Blitz unter dem Halsabschnitte sicher als Juppiter bezeichnet. Die Beischrift ist M. FONTEI(us) C(ai) F(ilius). Der Revers dieser Münzen (Münztafel III. No. 6) zeigt die dem Vejovis geheiligte Ziege, welche in dem römischen Tempel neben seiner Statue stand, von einem geflügelten Knaben geritten, welcher als der Genius des Vejovis erklärt wird, darunter Blitz. Eine ganz ähnliche Composition, eine von einem nur nicht geflügelten Knaben gerittene Ziege kommt auf den Reversen mehrer Kaisermünzen vor. Am frühesten wohl auf einem Erzmedaillon des Antoninus Pius [i]), und zwar hier ohne Beischrift, sodann auf einer Erzmünze des Gallienus [k]) und in zwei wenig verschiedenen Varianten auf Gold- und Erzmünzen des Saloninus d. ä. [l]) mit

---

a) Abgeb. Mon. dell' Inst. III. tav. 6b, Zahn II. Taf. 9, Denkm. d. a. Kunst II. No. 932, s. oben Cap. X. Wandgem. λ.

b) S. Helbig, Die Wandgem. d. vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens S. 19 No. 60 und vergl. Conze in der Archaeol. Zeitung von 1861 S. 184.

c) Vergl. Preller, Röm. Mythologie S. 235 f.

d) Gell. Noct. Att. V. 12. Est autem etiam aedes Veiovis Romae inter arcem et Capitolium .... Simulacrum igitur Veiovis quod est in aede, de qua supra dixi, sagittas tenet, quae sunt videlicet paratae ad nocendum. Qua propter cum deum plerique Apollinem esse dixerunt immolaturque illi ritu humano capra eiusque animalis figmentum iuxta simulacrum stat.

e) Vergl. Riccio, Le monete delle ant. famiglie di Roma p. 40, tav. 10.

f) Vergl. Riccio, a. a. O. p. 123. No. 12. tav. 27. No. 10.

g) Rvs. L. CAESI. Zwei sitzende Laren mit dem Hunde als Hüter des Heerdes, welcher durch einen Vulcanskopf mit der Zange bezeichnet ist, Beischrift zwei LARE aufzulösende Monogramme. Die Abbildung nach einem Exemplar in der k. Münzsammlung in Berlin.

h) Vergl. Riccio a. a. O. p. 93. No. 9—11, tav. 20. No. 3—5.

i) Vergl. Cohen, Médailles impériales II. p. 332 No. 409.

k) Vergl. Cohen a. a. O. IV. p. 377 f. No. 226.

l) Vergl. Cohen a. a. O. IV. p. 482 No. 17 (Gold), 18—22 (Erz). Über die Beilegung an Saloninus anstatt an Valerianus s. Cohen a. a. O. p. 479 Note und p. 492 sqq.

der Umschrift IOVI CRESCENTI (s. Münztafel III. No. 7 [a]), desgleichen auf einer vielleicht nur in einem Exemplar erhaltenen Erzmünze desselben [b]) mit der Umschrift IOVI EXORIENTI (s. Münztafel III. No. 8 [c]). Der in diesen Münzbildern auf der Ziege reitende Knabe gilt wohl mit größerem Rechte für den Vejovis [d]) als für das griechische Zeuskind auf der Ziege Amalthea, denn für einen auf der Amalthea reitenden kleinen Zeus giebt es nur ein einziges Beispiel in einer unter Traian auf Kreta geprägten Münze [e]), während auf den Vejovis doch ganz besonders die analoge Erscheinung auf den Münzen der gens Fonteia führt. Eine andere Frage, auf welche im XVI. Capitel zurückgekommen werden soll, ist die, ob das von einer Ziege genährte Kind in einigen römischen Monumenten, zu denen auch eine Erzmünze des Gallienus [f]) gehört, sich ebenfalls auf den italischen Vejovis oder ob diese sich auf den griechischen Zeus beziehn. Auf jeden Fall scheint die Vorstellung eines jugendlichen, auch kindlich gedachten Juppiter am Vejovis haften geblieben zu sein.

Auch der Juppiter Anxur [g]) der gleichnamigen Volskerstadt (Terracina), der Gemahl der Frühlings-, Wald- und Quellgöttin Feronia [h]) wurde nach Servius [i]) in der Gestalt eines unbärtigen Jünglings dargestellt und erscheint in dieser Gestalt auf Münzen der gens Vibia [k]) (s. Münztafel III. No. 9) mit der Beischrift IOVIS AXVR thronend in juppiterartiger Haltung, die Linke auf das Scepter gestützt, in der Rechten eine Patera, oberwärts nackt, das Haupt mit einer Strahlenkrone geschmückt [126]), so daß auch in dieser Gestaltung eine Verbindung des Sonnengottes mit Juppiter gegeben zu sein scheint [127]).

Nicht ganz glatt ist die Frage in Betreff des Juppiter Juvenis. Preller [l]) meint, daß Juppiter, wie er auf dem Lande für Fruchtbarkeit und Wachsthum sorgte und auch in der Stadt Mehrer der Jugend war, selbst, und zwar schon in alten Zeiten, als Juvenis, Juventus und Adultus und daß in seinem Tempel die Göttin Juventas als eigene Personification verehrt worden sei. Das Letztere kann nicht bezweifelt werden [m]), desto mehr die erstere Annahme. Eckhel [n]) hatte gelehrt, daß der Cultus des Juppiter Juvenis unter Commodus begonnen und geendet habe, dessen Münzen in der That allein einen jugendlichen Juppiter mit der Epigraphe IOVI IVVENI

---

a) Nach Cohen a. a. O. pl. 19. No. 19.
b) Vergl. Cohen a. a. O. p. 489. No. 68.
c) Nach Cohen a. a. O. pl. 20. No. 68.
d) Vergl. Eckhel Doct. Num. Vet. VII. p. 33 und 398.
e) Vergl. Mionnet Suppl. IV. p. 298. No. 12.
f) Vergl. Cohen a. a. O. IV. p. 100. No. 422.
g) Vergl. Preller, Röm. Mythologie S. 238.
h) Vergl. Verg. Aen. VII. 799

Circaeumque iugum, quis Juppiter Anxurus arvis
praesidet et viridi gaudens Feronia luco cet.

i) Serv ad Verg. l. c. circa tractum Campaniae colebatur puer Juppiter qui Anxurus dicebatur cet.

k) Vergl. Riccio a. a. O. p. 234 No. 12. tav. 19 No. 14, Eckhel, Doct. Num. Vet. V. p. 340, oft abgeb. s. z. B. Millin, Gal. myth. pl. IX. No. 39.

l) Röm. Mythologie S. 184.
m) Vergl. noch Preller a. a. O. S. 233 f.
n) Doct. Num. Vet. VII. p. 121.

zeigen [a]). Bei diesem Juppiter Juvenis aber dürfte es sich noch sehr fragen, ob er als der wirkliche, jugendlich gedachte Gott, oder ob er nicht vielmehr als der Kaiser in der Gestalt des Gottes aufzufassen sei, welcher, als die in Rede stehenden Münzen A. U. C. 942 (eine Erzmünze, Cohen p. 142 No. 562 A. U. C. 940) geprägt wurden, 28 (26) Jahre alt und in der That iuvenis war. Allerdings erscheint sein Kopf auf dem Avs. bärtig; wenn man aber bedenkt, daß von einem Juppiter Juvenis und seinem Culte sonst nirgend weder früher noch später auch nur eine Spur ist, so wird man sich doch dahin neigen, anzunehmen, daß es sich um Nichts, als um den Kaiser selbst handele, daß die Bartlosigkeit bei dem Gotte beliebt worden sei, um dessen Juventas besonders zu betonen und daß es einen wirklichen Cultus eines als Jüngling gedachten Juppiter nicht gegeben habe.

Hält man aber dieses fest, so wird sich die Erscheinung eines eben solchen Juppiter Juvenis bis in weite Kreise und verschiedene Classen von Monumenten verfolgen lassen, aber auch nur eben eines solchen, d. h. eines jugendlichen Kaisers vielleicht auch Kronprinzen im Juppitercostüm, als irdischer Juppiter, Stellvertreter des Gottes, als welcher der Kaiser ja bekanntlich galt. Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet hat die ganze Erscheinung eigentlich nichts Auffallenderes als die andere, daß sich die Kaiser überhaupt im Juppitercostüm haben darstellen lassen [b]) und man soll sich wohl hüten, auf die Darstellungen in jugendlicher Gestalt schlechthin den Namen Juppiter Juvenis auszudehnen. In manchen Fällen werden wir diesen Beinamen durch einen bestimmten andern zu ersetzen nicht im Stande sein, da die meisten mit Beinamen versehenen römischen Joves Nichts weniger als feste Typen haben; in einigen Fällen aber können wir mit Sicherheit einen andern Beinamen nennen. So z. B. im folgenden. Zu den festesten Typen gehört der Juppiter Stator, welcher auf Münzen von Antoninus Pius bis zum Carausius [c]) häufig vorkommt, und zwar immer stehend und mit einer einzigen Ausnahme [d]) mit denselben Attributen, Scepter und Blitz, immer, wiederum mit einer Ausnahme [e]), nackt, überwiegend oft in der graden Vorderansicht, seltener rechts oder links gewendet. Gewöhnlich ist derselbe bärtig und in diesem Falle steht Nichts im Wege in der Figur der Münzen den Gott selbst zu erkennen; allein er kommt auch unbärtig vor, so mit der vollen Umschrift IOVI STATORI auf einem Erzquinar des Anto-

---

a) Vergl. Cohen, Méd. imp. III. p. 64. No. 81 f. (arg.) p. 108. No. 370 (Großerz) und p. 142. No. 562 ff. (Kleinerz).

b) Vergl. Wieseler, Der Apollon Stroganoff und der Apollon von Belvedere S. 13 in der Anmerkung: »zunächst ist bei dem Fürsten, der als Juppiter Juvenis gefaßt wird, daran zu denken, daß er dem Lebensalter nach iuvenis sei .... Auf die Bärtigkeit und Unbärtigkeit kommt Nichts an ...... Wenn ein Kaiser und ein Kronprinz neben einander stehn, so wird natürlich der letztere als Juppiter Juvenis aufgefaßt werden. (Kommt das überhaupt vor?) Ist Jenes nicht der Fall, so kann dieses auch in Betreff des Kaisers geschehn. Findet man doch in späterer Zeit den Kaiser selbst als Princeps Juventutis bezeichnet« u. s. w.

c) Siehe das Register der Rvsaufschriften bei Cohen a. a. O. VII. p. 460 und d. W. IOVI STATORI.

d) Auf einer Münze des Valabathus bei Cohen a. a. O. V. p. 159 No. 3, wo der Juppiter Stator mit dem Globus und Scepter ausgestattet ist und den Adler zu seinen Füßen hat.

e) Auf einer Münze des Aurelianus bei Cohen a. a. O. V. p. 138 No. 112, wo der Juppiter Stator einen Mantel hinter sich ausgebreitet hat.

ninus Pius[a]), nach welchem die ganz und gar übereinstimmende Darstellung des jugendlichen Caesar M. Aurelius auf dem Rvs. eines Erzquinars desselben Kaisers[b]), welcher diese Beischrift fehlt, zu beurteilen und zu benennen sein wird[128]). Auf einer schon früher (Münztafel II. No. 39) mitgetheilten und (oben s. 166) besprochenen Erzmünze Domitians erscheint der Juppiter Conservator jugendlich, d. h. der Kaiser in seiner Gestalt und das Gleiche begegnet mehrfach.

Was für die Münzen gilt, das gilt nicht minder für andere Gattungen von Monumenten. So zunächst für geschnittene Steine, welche eine nackte Jünglingsgestalt mit Attributen des Zeus darbieten. Unter diesen ist am bekanntesten die Gemme des Nisos (ΝΕΙΣΟΥ) in der kaiserl. russischen Sammlung, von der eine Paste in der Stosch'schen Sammlung in Berlin ist[c]). Wenn man nach früheren Abbildungen[d]) über den Charakter des Kopfes allenfalls im Zweifel sein konnte, so ist dies gegenüber der neuesten und besten[e]) oder angesichts eines guten Abgusses in der That nicht mehr möglich, der Individualismus der Gesichtszüge tritt vielmehr klar hervor und ist unbestreitbar auch dann, wenn Augustus in denselben nicht mit voller Sicherheit zu erkennen sein sollte. Nach diesem Stein aber sind andere verwandte[f]) zu beurteilen; mögen die in diesen Gebilden dargestellten Individuen ihrer Person nach nicht mit Bestimmtheit zu identificiren sein, es kann nach den angeführten Analogien nicht wohl bestritten werden, daß es sich hier überall um Sterbliche im Costüm des Gottes, nicht um den Gott selbst handele. Während demnach die gesammte Composition dieser Figuren für die Kritik von Zeus- und Juppiterstatuen grade so benutzbar ist, wie die nicht jugendlicher Sterblicher im Zeuscostüm, ist ihre Jugendlichkeit für den Gott selbst völlig gleichgiltig, da diese nur die Individuen als solche, nicht das Costüm angeht. Daß ganz dasselbe auch auf Statuen seine Anwendung findet, versteht sich von selbst, und demnach ist z. B. auch der angebliche Juppiter der herculanischen Bronzestatue des Museo Nazionale in Neapel[g]) als Juppiter, als welcher er z. B. bei Clarac[h]) figurirt, entschieden abzulehnen, da diese Statue wiederum ganz augenscheinlich Individualzüge, wenn auch wohl nicht die des Augustus, hat und schon durch den Siegelring am vierten Finger der linken Hand als Mensch bezeichnet wird. Wie es sich mit dem angeblich jugendlichen, mit einer angeblichen Aegis, in der That vielmehr einem umge-

---

a) In der königl. Münzsammlung in Berlin, vergl. Cohen a. a. O. II. p. 367 No. 639 f.

b) Ebendaselbst. Vergl. Pinder, Die ant. Münzen des königl. Museums S. 175 No. 836 Taf. II. No. 3. Pinder benennt diese Figur Juppiter Juvenis, allein im Anhange S. 307 sagt er: »wollte man vorziehn unsere Darstellung vielmehr Juppiter Stator zu benennen, so ließe sich diese Ansicht nicht wohl widerlegen«.

c) Winckelmann, Descript. des pierres gravées du Baron Stosch III. 3. No. 48.

d) Vergl. Wieseler im Texte zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 24.

e) Bei Stephani, Apollon Boëdromios, Petersb. 1860 Taf. 4. No. 3.

f) So die drei der Stosch'schen Sammlung bei Winckelmann a. a. O. No. 45—47, von denen der erste, in Gerhards Ant. Bildwerken Taf. 308 No. 32 abgebildete, den jugendlichen Zeus mit dem Blitz in der erhobenen Rechten, die Lanze mit nach unten gekehrter Spitze (als Zeichen des Friedens nach dem Siege, s. Ann. dell' Inst. von 1839 p. 62) in der Linken, den Adler zu Füßen darstellt und so in mehren anderen.

g) Vergl. Finati, Il regal Museo Borbonico p. 155 No. 69 als »Augusto deificato«.

h) Mus. de sculpt. pl. 405 No. 694. Im Texte Vol. III. p. 54 wird in einer Note der Individualismus anerkannt und gesagt, die Statue gelte als Caligula.

knüpften Thierfelle bekleideten, angeblichen Zeus (Juppiter) der ehemaligen Miollis'-schen Sammlung [a]) verhalte, kann hier und jetzt nicht untersucht werden, am wenigsten, da über die wahrscheinlich sehr umfangreichen Restaurationen auch nicht das Mindeste bekannt ist [b]).

Jugendlich erscheint endlich der etruskische Tinia wenigstens einige Male, ohne daß wir wohl im Stande sind, die Gründe, die hierfür in etruskischen Cultusanschauungen gelegen haben mögen, anzugeben [c]). Das bekannteste Beispiel bietet der Spiegel im Collegio Romano [d]), in welchem der mit Epheu bekränzte TINIA mit Blitz und Scepter ausgestattet zwischen dem vor ihm sitzenden AΓVLV und dem hinter ihm stehenden und ihm die Hand vertraulich auf die Schulter legenden TVRMS steht. Die Bedeutung der ganzen Darstellung ist noch nicht erforscht. Ein zweites Mal erscheint Tinia unbärtig in einem Spiegel im Museo Gregoriano des Vaticans [e]) zwischen Turms und Thalna stehend, den einseitigen (s. oben S. 188) Blitz in der gesenkten Rechten, mit dem Himation in einer Weise bekleidet, welche am genauesten an die Tracht des Zeus am Borghesischen Zwölfgötteraltar erinnert. Und endlich ist der Gott jugendlich dargestellt bei einer Athena- (Mnerfa-)Geburt auf einem Spiegel der frühern Campana'schen Sammlung, jetzt in Paris [f]). Hier dürfte auf die Jugendlichkeit um so weniger Gewicht zu legen sein, weil sie einerseits im Mythus nicht begründet ist und andererseits in zwei schwarzfigurigen Vasenbildern derselben Scene [g]) sich wiederholt, von denen wenigstens das eine (in Note g zuletzt genannte) entschieden parodisch und karrikirt ist. Besten Falles kann man also in der Spiegelzeichnung ein subjectives Belieben des Zeichners anerkennen, den Tinia bartlos zu machen.

---

a) Abgeb. bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 410 C No. 661 M, vergl. Text Vol. III. p. 19.

b) Sehr richtig sagt Clarac, nachdem er mitgetheilt hat, das Fil. Aurel. Visconti eine Zeit lang an einen Ganymedes gedacht habe: il faudrait savoir ce qu'elle doit à la restauration, dont on ne dit un mot. S'il se trouvait que l'aigle ne fut pas antique et qu'une partie des bras et des attributs fussent modernes, il se pourrait bien, qu'un Cavaceppi ou quelque autre adroit restaurateur eût changé en Jupiter Axur un beau torse de Bacchus (?) ou de jeune faune. Von zwei Statuen des Zeus, denen ein Adler beigegeben ist, »welcher einen Hirsch unter sich hat« in der Villa Borghese und in der Villa Aldobrandini redet Winckelmann Mon. ined. I. 2 zu No. 11 ohne näher darauf einzugehn oder Aufklärung zu schaffen. Welche von diesen Statuen mit der oben bezeichneten etwa identisch sei, vermag ich nicht festzustellen. Vergl. noch Capitel XIII. »Zeus mit der Aegis«.

c) Auch Gerhard, Über die Gottheiten der Etrusker, Gesammelte Abhandlungen I. S. 290 f. kommt nicht weiter als bis zu ziemlich unsicheren und weit aussehenden Combinationen.

d) Am frühesten abgeb. in Dempsteri Etruria regalis I. tab. 3, neuerdings in Gerhards Etruskischen Spiegeln Taf. 74, nach beiden Abbildungen wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 25. Vergl. Gerhard a. a. O. S. 290, Taf. 34. No. 2.

e) Abgeb. bei Gerhard, Etrusk. Spiegel Taf. 75.

f) Abgeb. in den Mon. dell' Inst. Vol. VI. tav. 56, vergl. Roulez, Ann. dell' Inst. 1861 p. 299 sqq.

g) Abgeb. a) in Gerhards Auserl. Vasenbb. I. Taf. 5 = Elite céram. I. pl. 54 und Inghirami, Vasi fittili tav. 76 und b) (in Berlin) Élite céram. I. pl. 66.

ZWÖLFTES CAPITEL.

Cultusgestalten des Zeus und Juppiter in reifer männlicher Bildung.

οὗτος πάνθ' ὅσα αὐτὸς εὗρε μεγάλα καὶ ἑαυτῷ πρέποντα ὀνόματα
Aristid.

Allgemeine Übersicht.

In einem Aufsatz über den Zeus Urios-Juppiter Imperator sagt O. Jahn[a]: »so wie noch jetzt bei den Katholiken die Verehrung gewisser Heiligthümer wesentlich an den festbestimmten, wohlbekannten Typus ihrer äußern Darstellung geknüpft ist, so war es auch mit den Götterbildern der Alten der Fall. Ein bestimmter Beiname und die damit zusammenhangende locale Verehrung eines Gottes war unzertrennlich von der äußern Darstellung desselben und diese war nicht etwas Zufälliges, Gleichgiltiges, sondern in dieser Gestalt hatte sich eben dieser Gott manifestirt; diese konnte also auch nicht verändert oder vertauscht werden«. Gegen die Richtigkeit dieses Satzes, wenigstens wenn man ihn so allgemein versteht, wie er als allgemein giltig ausgesprochen ist, sind schon an einigen früheren Stellen (s. oben S. 112 f.) Zweifel ausgesprochen und mit Beispielen, auf welche hier nicht zurückgekommen zu werden braucht, begründet worden, daß der gleich zubenannte Zeus gar nicht selten in verschiedenen Monumenten auch verschieden dargestellt erscheint, und zwar verschieden nicht blos in Äußerlichkeiten, sondern auch in solchen Dingen, welche mit dem geglaubten und geoffenbarten Wesen der Gottheit in ursächlichem und innerlichem Zusammenhange stehn.

Es ist ferner auch schon darauf hingewiesen worden, daß bei dem heutigen Zustande sehr vieler Monumente die mit dem Cultus und einem bestimmten Beinamen im Zusammenhange stehenden besonderen und charakterisirenden Merkmale, Attribute und Parerga entweder ganz fehlen oder verstümmelt und willkürlich ergänzt sind; wenn nun hier noch erinnert wird, daß in den litterarischen Überlieferungen über die Darstellungen bestimmt zubenannter Cultusgestaltungen in den allerwenigsten Fällen über deren charakterisirende Eigenthümlichkeiten Angaben vorliegen, während meistens Nichts als der bloße Beiname überliefert wird, aus dem und aus dessen Bedeutung heraus durch Conjectur auf die entsprechende Gestalt und künstlerische Darstellung zu schließen überaus mißlich ist, so wird sich die Thatsache leicht erklären, daß die folgende Liste, in welche Alles eingetragen werden soll, was über bestimmte Cultusgestaltungen aus Schrift- und Kunstdenkmälern bekannt ist, keine eben sehr lange sein wird. Geordnet aber ist das hier Mitzutheilende nach alphabetischer Abfolge der Beinamen des Gottes, weil diese die bequemste Übersicht über das Vorhandene gewährt. Die wenigen Cultusgestalten des Zeus aber, welche in mehr als vereinzelten Monumenten vorliegen sind in den folgenden drei Capiteln zusammengestellt. Gänzlich weggelassen sind diejenigen Beinamen, welche sich nur auf die Örtlichkeit des Cultus beziehn, mögen sie einen Berg angehn (wie z. B. Zeus Anchesmios, Parnethios, Hymettios u. s. w.) oder eine Stadt oder ein Land und Volk (wie z. B. Zeus Euromeus, Lydios, Solymeus u. s. w.), mit dem Wesen des Gottes aber Nichts zu thun haben. Überdies liegt für die von

a) Archaeologische Aufss. S. 32.

Bergen benannten Zeusgestaltungen keine irgend verbürgte monumentale Überlieferung vor und was die von Städten und Völkern benannten anlangt, so versteht es sich ja von selbst, daß jede Stadt den ihr eigenthümlichen oder den von außen bei ihr eingeführten, nicht einen fremden Zeus auf ihre Münzen prägen wird, so daß es vollkommen gleichgiltig ist, ob demselben ein Ortsadjectiv als Beiname beigeschrieben wird oder nicht. Es können hier deswegen überhaupt nur die Beinamen in Frage kommen, welche das Wesen des Gottes angehn.

Ἀγοραῖος[a]), mit uns bekannten Culten in Athen (Hesych.: Altar), Sparta (Pausan. III. 11. 9: Altar), Olympia (Pausan. V. 15. 4: Altar), Theben (Pausan. IX. 25, 4, hier mit einer Marmorstatue), Selinus (Herod. V. 46: Altar) und Nikaea in Bithynien, hat nur auf den Münzen dieser letzten Stadt, welche unter Domitian[b]) und unter Traian[c]) geprägt sind, eine monumentale Spur hinterlassen. Jedoch ist nicht der Gott selbst dargestellt, wenigstens können wir den gewöhnlich auf nikaeischen Münzen vorkommenden Zeus[d]) nicht bestimmt so benennen, da ihm die Beischrift fehlt, noch auch wäre die Benennung Agoraeos für diese bald mit dem Blitze, bald mit der Phiale, auch mit der Nike ausgestattete sitzende Gestalt an sich wahrscheinlich und nur einen auf einigen unter Caracalla geprägten Münzen[e]) vorkommenden, stehenden nackten Zeus, welcher rechts eine Phiale, links den Blitz hält, könnte man, aber weil die Beischrift fehlt, wieder ohne Gewähr, Agoraeos nennen. Dargestellt ist vielmehr der Altar des Gottes, welcher meistens flammend, ein Mal (b) mit einem Blumengewinde verziert ist und entweder auf seiner Fläche (a) oder als Umschrift ΔΙΟΣ ΑΓΟΡΑΙΟΥ geschrieben hat. Ein Mal (c) erscheint mit derselben Umschrift der Adler. Aus dem Umstande, daß an den meisten Orten nur ein Altar, nicht eine Statue des Gottes genannt wird, in Verbindung mit dem andern, daß auch die nikaeischen Münzen nur den Altar darstellen, darf man wohl auf einen überwiegend bildlosen Cultus schließen. Um so unwahrscheinlicher ist es, daß wir in der oben S. 138 als No. 37 angeführten berliner Statue einen Zeus Agoraeos besitzen[f]).

Αἰγιόχος, kein Cultusbeiname, s. Cap. XIII. »Zeus mit der Aegis«.

Ἀκραῖος, der Gott der Akropolen[g]), von dem Kallimachos (hymn. in Jov. 82) sagt:

ἵζεο δ αὐτὸς
Ἄκρῃς ἐν πτολίεσσιν ἐπόψιος, οἵ τε δίκῃσι
Λάον ὑπὸ σκολίῃς, οἵ τ᾽ ἔμπαλιν ἰθύνουσιν.

---

a) Vergl. Welcker, Griech. Götterlehre II. S. 206 f., Gerhard, Griech. Mythol. § 193. 4 (Athen), 196. 2 (Sparta).

b) a. Mionnet II. 451. 216, b. c. Suppl. V. 85. 428. 429.

c) d. Mionnet II. 452. 218, e. f. Suppl. V. 86. 438 f. (?) Eckhel, Doct. Num. Vet. II. p. 424.

d) Mionnet II. 453. 225 (Münztafel II. No. 13 Antoninus Pius), Suppl. V. 80. 405 (Augustus), 87. 444 (Antoninus Pius), 97. 512 (Faustina d. ä.), 513 (dieselbe) 98. 522 (Lucius Verus), 101. 539 f. (Commodus) 108. 583 ff. (Septimius Severus), 111. 605 (Domna), 116. 636 (Caracalla), 127. 712 (Geta), 133. 760 f. (Severus Alexander), 147. 852 (Gordianus I), 151. 879 (Philippus iun.), 152. 882 (Traianus Decius) u. A.

e) Mionnet Suppl. V. 115. 634 f.

f) Siehe oben S. 139 und vergl. auch Welcker a. a. O. S. 207 Note 96.

g) Vergl. Welcker a. a. O. I. S. 171.

Sein Kopf, ohne jeglichen Schmuck von Kranz oder Taenie, findet sich mit der Epigraphe ΖΕΥϹ ΑΚΡΑΙΟϹ auf autonomen Erzmünzen von Smyrna [a]) (s. Münztafel III. No. 10), mit denen solche von Temnos in Aeolis [b]) völlig übereinstimmen. Eine unter Vespasian in Smyrna geprägte Münze [c]) stellt den Gott in ganzer Gestalt als sitzenden Nikephoros mit der Beischrift ΑΚΡΑΙΟΥ dar. Auf einer Münze von Mytilene, welche auf dem Avs. den Kopf des Zeus Bulaios hat, ist den auf dem Rvs. neben einander stehenden drei Kronidenbrüdern, Zeus, Poseidon und Pluton-Hades, beigeschrieben ΘΕΟΙ ΑΚΡΑΙΟΙ ΜΥΤΙΛΗΝΑΙΩΝ [d]).

Ἀκταῖος, dessen Namen Welcker [e]) von Δημήτερος ἀκτή ableiten und auf die von dem Gotte bewirkte Fruchtbarkeit beziehn möchte, glaubt derselbe in einem geschnittenen Steine der Stosch'schen Sammlung [f]) »mit Fruchthorn und Schale« zu erkennen. Es ist das dieselbe Figur, welche Winckelmann (a. a. O. No. 80 und 81) und Millin [g]) und diesem folgend O. Müller [h]) »Juppiter Exsuperantissimus« getauft hatte, während Wieseler (zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O.) mit gutem Grunde behauptet, es spreche wenigstens eben so viel dafür, diese Figur Dionysos wie sie Zeus zu nennen. Vollends aber dieselbe mit einem in seiner Etymologie und Bedeutung allerwenigstens zweifelhaften Zeusbeinamen zu belegen, dürfte sich auf keine Weise rechtfertigen lassen. Sollten die hier in Rede stehenden Figuren Zeus darstellen, so werden sie jedenfalls besser mit einem Zeusbeinamen zu belegen sein, welcher sich unzweifelhafter als Ἀκταῖος auf die von dem Gotte verliehene Fülle des Segens bezieht.

Ἄμμων, siehe Cap. XIV.

Ἀπόμυιος, welchen Winckelmann [i]) in zwei Pasten der Stosch'schen Sammlung [k]) erkennen wollte, darf man als beseitigt erklären; die eine Paste, welche eine phantastische Zusammensetzung eines Kopfes mit einer Fliege darstellt, ist durch Köhler [l]), die andere, welche einen bekränzten bärtigen Kopf und unter demselben zwei Insecten, Bienen, nicht Fliegen zeigt, durch Tölken [m]) und Wieseler [n]),

---

a) Mionnet III. 207. 1124 ff., Suppl. VI. 319. 1565 ff., vergl. Eckhel, Doct. Num. Vet. II. p. 543.

b) Mionnet III. 27. 159. Eckhel a. a. O. p. 497. Welcker a. a. O. Note 10 sagt: »auf Münzen von Smyrna, Milet, Temnos u. A.«, doch ist dies schwerlich richtig.

c) Mionnet III. 223. 1248.

d) Eckhel a. a. O. p. 504 und danach Mionnet III. 46. 102.

e) Griech. Götterlehre I. S. 205, vergl. II. S. 196 und Gerhard, Griech. Mythologie § 189. 3, 192. 2.

f) Winckelmann, Description des pierres gravées de Stosch p. 46 II. Cl. 3. Abth. No. 81 (Chalcedon).

g) Pierres gravées pl. 3.

h) Zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 28, Handb. § 350. 6.

i) Mon. inéd. No. 12 und 13.

k) Descript. des pierres gravées de Stosch II. Cl. 3. Abth. No. 77 f.

l) Mémoires de l'acad. de St. Pétersb. 1833. p. 13 f.

m) Verzeichniß der k. preuß. Gemmensammlung Vorrede S. XLVI f.

n) Gött. gel. Anz. v. 1848 Stück 125 S. 1249. Vergl. noch Welcker, Alte Denkm. I. S. 462. Note 13 und Griech. Götterl. II. S. 212. Nur in Lenormants Nouv. Gal. Mythol. pl. VIII. No. 15 u. 16 und p. 59 ist dieser Zeus »Apomyios und Myiodes« nochmals abgebildet und gläubig besprochen.

welche in diesem Kopfe mit größerem Rechte als einen Zeus den Aristaeos erkennen, richtiger erklärt worden.

Ἀργαῖος, siehe oben S. 3 mit Anmerkung 3.

Ἄρειος. Einen Zeus Areios kennen wir zunächst aus Olympia, wo ihm einer der Altäre geweiht war, auf welchem die Eleer der Reihe nach opferten. Genauer gesprochen war dies ein Altar des Hephaestos, welchen nur manche der Eleer als denjenigen des Zeus Areios benannten und von dem sie angaben, an ihm habe Oinomaos dem Zeus Areios geopfert, so oft er einen der Freier der Hippodamia zum Wagenkampfe zuließ[a]). Von einem Bilde des Gottes ist hier ausdrücklich nicht die Rede, doch stellt Welcker[b]) die gar nicht unwahrscheinliche Vermuthung auf, daß die Figur (in Relief) am Altar angebracht gewesen sei und daß man den Pilos des Hephaestos als Helm angesprochen und diesen benutzt habe, um ein hochaltes Denkmal von Oinomaos zu gewinnen. Möglicherweise ist der Kopf dieser Figur in dem Typus einer eleischen Erzmünze wieder zu erkennen, welche Panofka[c]) nach dieser Richtung hin geltend gemacht hat. Diesem mit dem Pilos bedeckten Kopfe auf der Vorderseite der Münze ist auf der Kehrseite der Blitz im Kotinoskranze entgegengestellt. Jedenfalls wird hiedurch die Sache ungleich besser erledigt, als durch irgendwelche »Gleichsetzung« des Zeus und Hephaestos. Nur in dem einen Punkte irrt Welcker wohl ohne Zweifel, daß er einen wirklichen behelmten Zeus im Heratempel zu Olympia annimmt. Es handelt sich hierbei um die schon oben S. 10 mit Anmerkung 23 behandelte Stelle des Pausanias V. 17. 1, in welcher eine Lücke hundert Mal wahrscheinlicher ist, als die Annahme eines zugleich behelmten und neben der thronenden Hera stehenden Zeus. Hieran wird auch durch Panofkas Erörterungen (a. a. O. S. 35 f.) Nichts geändert.

Das Gemälde auf einer großen Amphora, welche früher auf der vaticanischen Bibliothek war[d]) und auf nicht genauer bekanntem Wege in die Soane'sche Sammlung in London gekommen ist[e]) stellt die Vorbereitungen zum Opfer des Oinomaos dar und zeigt als Mittelpunkt das hinter dem Altar auf einer Stele stehende Bild des Zeus. Der Überlieferung bei Pausanias gemäß wird man diesen Zeus allerdings als Areios zu bezeichnen haben, wogegen zweifelhaft bleibt, inwiefern er als solcher charakterisirt ist. Die beiden Originalzeichnungen zeigen ihn unbärtig, mit der

a) Pausan. V. 14. 6: τούτου (des gemeinsamen Altars des Alpheios und der Artemis) δὲ οὐ πόρρω καὶ ἄλλος τῷ Ἀλφειῷ βωμὸς πεποίηται, παρὰ δὲ αὐτόν ἐστιν Ἡφαίστου. τοῦ δὲ Ἡφαίστου τὸν βωμόν εἰσιν Ἠλείων οἳ ὀνομάζουσιν Ἀρείου Διός. Λέγουσι δὲ οἱ αὐτοὶ οὗτοι καὶ ὡς Οἰνόμαος ἐπὶ τοῦ βωμοῦ τούτου θύοι τῷ Ἀρείῳ Διί, ὁπότε τῶν Ἱπποδαμείας μνηστήρων καθίστασθαι μέλλοι τινὶ ἐς ἵππων ἅμιλλαν.

b) Griech. Götterlehre II. S. 211 Note 127.

c) Abhh. d. berl. Akad. vom Jahre 1853. Phil.-hist. Classe S. 34, abgeb. das. Taf. I. II. No. 3 nach dem Mus. Hunt. T. 27. 25.

d) Vergl. Passeri, Picturae Etruscorum in Vasculis III. tab. 282 sqq. »in bibliotheca Vaticana«, wiederholt bei Panofka a. a. O. Taf. I. II. No. 5, wo aber der Zeus bärtig gezeichnet ist.

e) Vergl. H. Moses, A collection of antique Vases, Altars etc., Lond. 1814. pl. 23 »from a Vase in the possession of J. Soane Esqr.« und s. Conze, Archaeol. Zeitung von 1864 Anz. S. 165* ff., welcher die Vase für unedirt hält, während Stephani im Compte-rendu de la comm. imp. arch. de St. Pétersb. pour l'année 1868 p. 169 richtig die Identität dieser Soane'schen mit der früher vaticanischen Vase ausspricht.

erhobenen Rechten den Blitz schwingend, während er in der Linken einen in den Abbildungen verschieden gestalteten und von Conze (s. S. 208 Note e) gar nicht erwähnten Gegenstand vorstreckt. Dieser Gegenstand sieht in der Abbildung bei Passeri (das. Note d) ungefähr wie ein Rad mit vier Speichen aus, welches der Zeus am äußern Kranze gefaßt zu haben scheint und ist als Rad auch von Panofka, welchem Gerhard (Griech. Mythol. § 195. 6) folgt, aufgefaßt und mit gewohntem Tiefsinn erläutert worden (a. a. O. S. 39 ff.). In der Moses'schen Abbildung (oben Note e) erscheint derselbe Gegenstand ohne diejenigen Linien, welche in der andern wie Speichen aussehn und wird auch nicht am Rande gefaßt, sondern wie ein Schild gehalten. Ein solcher würde sich für den Zeus Areios ohne Zweifel einfacher erklären lassen, als das fragliche Rad; ehe man aber, sei es das Rad, sei es den Schild für den Zeus Areios von Olympia geltend macht, müßte nicht allein die wirkliche Gestalt, sondern die Existenz dieses Gegenstandes so gut wie die Bartlosigkeit der kleinen Figur des Zeus über allen Zweifel festgestellt sein, auch über denjenigen, welcher nothwendig daraus sich erhebt, daß Conze in seiner sehr ausführlichen Beschreibung des Gemäldes, wie gesagt, weder diesen fraglichen Gegenstand noch die Bartlosigkeit auch nur mit einer Sylbe erwähnt.

Ein zweiter Zeus Areios, welchem die epirotischen Könige bei ihrem Schwur an die Epiroten, nach dem Gesetze zu regieren, opferten[a]), ist monumental nicht sicher nachweisbar; dagegen findet sich ein karischer auf Münzen von Jasos[b]). Der Gott erscheint auf diesen Münzen (s. Münztafel III. No. 11) mit der Beischrift ZEYC APEIOC IAICEΩN (so!) gerüstet, behelmt und mit dem Schilde, in der Rechten, sehr zerstört und nicht sicher erkennbar, entweder die Lanze oder anstatt derselben wahrscheinlicher den Blitz schwingend, während sein Adler vor ihm am Boden sitzt.

Einen behelmten Zeus in dem Schema der Statuen der neunten Gruppe (oben S. 147), die Linke hoch auf das Scepter gestützt, in der Rechten einen undeutlich gewordenen Blitz erhebend und mit einem auf dem linken Oberarm liegenden Chlamydion versehn, finden wir in einem der Medaillonreliefe, mit welchen ein in Pompeji ausgegrabenes eigenthümliches Bleigefäß[c]) verziert ist. Rechts neben dem Gotte steht ein flammender Altar, links sitzt der Adler vor einer im Hintergrund angebrachten Säule oder vielleicht einem Candelaber. Was den Namen anlangt, welchen man dem Gott in einem römischen Monumente zu geben hat, so würde man, da ein Juppiter Martialis nicht bekannt ist, auf den bei Vergil[d]) vorkommenden Juppiter

a) Plutarch. Pyrrh. 5, vgl. Welcker a. a. O. und unten »Zeus mit Eichenkranz und Aegis«.

b) Erzmünze unter Hadrian geprägt, s. Mionnet III. 353. 291, Sestini, Descript. num. vet. p 374 und Lettere numism. T. IX. tav. III. No. 11, endlich Streber in den Abhandlungen der k. bayr. Akad. von 1835, philos. Classe, S. 232 ff., Taf. 4. 5, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 21, wo die Münze irrig als Silbermünze bezeichnet ist, und in Lenormants Nouv. Gal. Myth. p. 54.

c) S. Museo Borbonico Vol. XII. tav. 46 u. vergl. mein Pompeji 2. Aufl. II. S. 232 f. Fig. 327 d.

d) Aen. VIII. 639.

.... inter se posito certamine reges
Armati Jovis ante aram paterasque tenentes
Stabant et caesa iungebant foedera porca.

Vergl. dazu noch Eckhel, Doct. Num. Vet. I. pag. 109.

armatus schließen können, wenn es feststünde, daß dies ein richtiger Cultusbeiname ist; aber auch den griechischen Namen Zeus Areios auf diese Figur anzuwenden, obgleich ihr Schema zu dem der römischen Joves gehört, kann um so weniger Anstoß erregen, als auch in den entsprechenden anderen Medaillons griechische Göttertypen erscheinen; aber immerhin bleibt die Erscheinung deswegen auffallend, weil der Zeus Areios nicht, wie die jagende Artemis, die Athena Ergane u. andere Götter zu den in Griechenland und in griechischer Kunst weit verbreiteten Typen gehört.

Ein Achat mit einem sitzenden behelmten Zeus, welcher das Scepter in der Rechten, den Blitz in der Linken hält, während der Adler vor ihm am Boden sitzt, in Lipperts Daktyliothek Suppl. No. 25, von dem auch Lippert den Aufbewahrungsort nicht angiebt, ist, wie der ganze Schnitt, insbesondere aber die Form des Helmes zeigt, wohl ohne Zweifel unecht, obgleich Panofka a. a. O. S. 37 an seine Echtheit glaubt und ihn Taf. I. II. No. 4 nach einer Zeichnung bei Raspe pl. 18. No. 956 hat abbilden lassen.

Ἀσκραῖος. (?) Erzmedaillons von Halikarnaß mit den Bildern der jüngern Agrippina[a]), des Septimius Severus[b]) und des Gordianus Pius[c]) auf der Vorderseite, zeigen auf der Kehrseite eine mit Ärmelchiton und Himation bekleidete, bärtige Gestalt mit Strahlen um das Haupt und herabhangenden Armen in der Vorderansicht, stehend zwischen zwei Bäumen, auf deren Gipfel Vögel sitzen (siehe Münztafel III. No. 12). Dieselbe Gestalt, abermals zwischen denselben Bäumen mit Vögeln erscheint auf Homonoiamünzen von Halikarnaß und Kos mit den Bildern von Septimius Severus und der Julia Domna[d]) oder von Caracalla und Geta[e]) auf der Vorderseite gegenüber einer zwischen Pfauen stehenden, mit Scepter und Phiale ausgestatteten Herafigur mit dem Schleier, der Hera von Kos. Eckhel[f]), welchem übrigens nur ungenaue Abbildungen dieser Münzen vorgelegen haben, so daß auch seine Beschreibung nicht ganz richtig ist, hatte die in Rede stehende Gestalt als Zeus Dodonaeos erklärt und diese Deutung ist von Streber[g]) wieder aufgenommen und weiter ausgeführt worden und auch Gerhard[h]) scheint an derselben festzuhalten. Allein schon Streber hat eingestehn müssen, daß kein alter Schriftsteller von einem Cultus des dodonaeischen Zeus in Karien redet und offenbar reichen die Bäume mit Vögeln auf den Wipfeln in dem Münztypus, so lebhaft sie an die dodonaeische Eiche und ihr Taubenorakel erinnern mögen, nicht aus, um einen solchen Cultus für Halikarnaß zu erweisen. Dies hat denn gegen Streber auch schon Rathgeber[i]) geltend gemacht, welcher zur Erklärung der fraglichen Figur

a) Mionnet Suppl. VI. 495. 300.

b) Mionnet III. 348. 264 f. Suppl. a. a. O. 497. 307 f., abgeb. bei Lenormant, Nouv. gal. myth. pl. 14. No. 14.

c) Mionnet a. a. O. 350. 270, Suppl. a. a. O. 501. 325.

d) Mionnet Suppl. a. a. O. 497. 309, vergl. das. Note a.

e) Mionnet Suppl. a. a. O. 498. 312, abgeb. bei Lenormant, Nouv. gal. myth. pl. 14. No. 15 und bei Streber (s. Note g) Taf. IV. Fig. 4.

f) Doct. Num. Vet. II. p. 582.

g) Abhandlungen der philos.-philol. Classe der k. bayerischen Akad. I. S. 226 ff. mit Tafel IV. Fig. 4.

h) Griech. Mythol. § 197. 2. »Dodonisches in Asien« b) Halikarnaß.

i) Bullettino dell' Inst. von 1839. p. 180 sqq.

einerseits auf den Cultus des Hermaphroditos in Halikarnaß verweist, welchen er nach Schneiders Vorgange nicht ohne Wahrscheinlichkeit aus einer Stelle Vitruvs (II. 8. 11) ableitet, andererseits auf die mancherlei Beinamen des Zeus in verschiedenen Städten Kariens (nur nicht grade Halikarnaß), welche uns inschriftlich bekannt sind und von denen der eine oder der andere auf die in Rede stehende Figur der Münzen möchte Anwenduug finden können.

Was die erstere dieser beiden Erklärungen anlangt, welche Rathgeber selbst, wenigstens halbwegs, zurückzieht, so spricht gegen sie, daß an der Figur der Münzen nichts Hermaphroditisches zu entdecken ist; denn auch die Kleidung ist, obgleich dies mit Rathgeber übeinstimmend auch Lenormant[a]) sagt, durchaus nicht weiblich, sondern, wie oben bemerkt ein Ärmelchiton und ein Himation, wie sie an vielen rein männlichen Figuren nachzuweisen sind; der zweiten Erklärung aber steht entgegen, daß die von Rathgeber angeführten karischen Zeusbeinamen aus Stratonikea und Mylasa, aber grade nicht aus Halikarnaß nachweisbar sind. Aus dieser Stadt kennen wir[b]) dagegen einen Zeus Askraeos, auf welchen Lenormant a. a. O. zur Erklärung der Münzfigur hingewiesen hat und dessen Namen in der That von allen vorgeschlagenen auf dieselbe am besten zu passen scheint, wenngleich die Sache nicht als absolut erwiesen gelten kann. Ἄσκρα erklärt Hesychius als δρῦς ἄκαρπος, Zeus Askraeos ist also ein Eichenzeus, Baumzeus wie der Phegonaeos von Dodona und der Endendros von Rhodos. Einen solchen Gott wird man passend, wie die Gestalt auf den Münzen, von Bäumen umgeben finden, wenngleich man diese Bäume nicht bestimmt als die von Hesychius bezeichnete Eichenart wird erweisen können. Und so bleiben eigentlich nur die Vögel auf diesen Bäumen unerklärt, welche ganz allgemein als Tauben aufgefaßt worden sind. Lenormant allerdings meint, »les colombes posées sur ce chêne établissent la liaison entre ce Jupiter et la Venus Ascraea, qu'on adorait dans la même ville«, wofür er sich auf Pausanias II. 32. 6 beruft. Allein hier ist nicht von einer Aphrodite Askraea, sondern von einer Aphrodite Akraea in Halikarnaß die Rede, von der wir weder eine Verbindung mit dem Zeus Askraeos kennen, noch wissen, daß Tauben ihre Attribute gewesen sind, so möglich beides sein mag.

Βασιλεύς. Mit diesem Beinamen, welchen Zeus, abgesehn von poëtischen Bezeichnungen seiner Herrscherwürde neben anderen, wie ἄναξ, ὕφιστος χρειόντων u. s. w. in Athen, im Cultus von Lebadeia[c]) und nach einer Inschrift[d]) auf Paros führte, hat Panofka[e]) eine kleine Reihe von Zeusfiguren in Vasengemälden belegt; seine

a) Nouv. gal. myth. p. 53 (»Figura barbata, capite radiato, muliebribus vestimentis induta« R. »une divinité barbue et radiée avec une tunique longue et un péplus féminin« L.)

b) Vergl. Apollon. Dyscol. Hist. mirab. ed Ideler § 13. in einer Geschichte von einer sich selbst zum Opfer stellenden Ziege: ἐν Ἁλικαρνασσῷ θυσίας τινὸς τῷ Διὶ τῷ Ἀσκραίῳ συντελουμένης. Auch Plutarch. Animine an corporis affectus sint peiores Vol. VII. p. 954 ed. Reiske (οὐ θύσοντες οὗτοι συνεληλύθασι πατρίοις θεοῖς . . . . οὐχ Ἀσκραίῳ Διὶ Λυδίων καρπῶν ἀπαρχὰς φέροντες κτλ.) kennt diesen Zeus Askraeos.

c) Pausan. IX. 39. 6, vergl. Gerhard, Griech. Mythol. § 192. 3. Welcker, Griech. Götterlehre II. S. 182.

d) Abhandlungen der philos.-philol. Classe der k. bayerischen Akad. I. S. 637.

e) Zeus Basileus und Herakles Kallinikos, Berliner Winckelmannsprogramm vom Jahre 1847, vergl. Archaeol. Zeitung von 1853 S. 1 mit Tafel 19.

Beweisführung für die Berechtigung dieser Benennung ist aber zu wenig scharf, als daß man ihr Resultat für feststehend halten könnte. Faßt Panofka doch ein Mal (S. 4) als charakteristisches Merkmal des Zeus als βασιλεύς, daß er »weder durch den Blitz in der Hand noch durch den Adler zur Seite sich uns kenntlich macht«, während er ein anderes Mal (S. 6) einen Zeus mit dem Blitz eben so benennt. Und eben so wenig gilt die Verbindung mit Herakles (Kallinikos), welche die Inschrift bietet, als durchschlagendes Merkmal, denn auch der der Nike am flammenden Altar gegenüberstehende Zeus bei Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 18 (s. oben S. 28 Vasengem. 1) wird mit demselben Beinamen belegt.

Βουλαῖος. Ein Holzbild des Zeus Bulaeos, ungewiß ob von der Hand des undatirbaren Künstlers Peisias oder archaisch[a]) stand in Athen im Rathhause der Fünfhundert; aus sonstigen Cultuslocalen[b]) haben wir keine monumentalen Zeugnisse, nur auf Münzen von Mytilene[c]) und auf solchen von Antiochia am Maeander[d]) finden wir seinen Kopf, auf jenen ungeschmückt, auf diesen lorbeerbekränzt, aber weder im einen noch im andern Falle von dem normalen Zeustypus in charakteristischer Weise abweichend.

Βροντῶν, in Inschriften aus Kleinasien nicht selten[e]), ist erhalten in einer in der Nähe der phrygischen Stadt Dorylaeon gefundenen Büste, welche in das britische Museum gekommen und über welche in der Archaeolog. Zeitung von 1847 Anz. S. 107* nach Mittheilungen von Samuel Birch folgendermaßen berichtet wird: »sie ist von später Arbeit, hat aber Besonderheiten, welche dessen ungeachtet schätzbar sind. Um den Kopf trägt der Gott einen Lorbeerkranz, das Haar fällt über der Stirn in halbkreisigen Locken abwärts, der Bart eng und kraus ist in alterthümlicher Weise gebildet, auf dem Nacken ruhen drei dicke, in der Mitte getheilte Haarmassen. Das Ganze steht auf einem rechteckigen Block, der von einem und demselben Stück wie das Übrige ist; darauf steht die Inschrift:

ΔΙΙ ΒΡΟΝΤωΝΤΙ
ΑΓΗΣΙΛΑΟΣ ΚΑ
ΤΑ ΕΠΙΤΑΓΗΝ

Διῒ Βρόντωντι Ἀγησίλαος κατὰ ἐπιταγήν. Der Mittelstrich des Α ist durchgängig in gezackter Form gebildet. Hoch 2 Fuß 3 Zoll«[129]).

Δολιχαῖος, siehe den zweiten Anhang des XIII. Capitels.

Δωδωναῖος, siehe Capitel XIII. unter »Zeus mit dem Eichenkranze«.

Ἐλευθέριος. Mit den Culten des Zeus Eleutherios an mehren Orten[f]) sind an einigen derselben unseres Wissens monumentale Darstellungen des Gottes verbunden gewesen. So erhielt Zeus Eleutherios in Plataeae nach dem Siege über die Perser (Ol. 75. 2) Altar und Statue[g]), auch in Athen nahe bei der Stoa Basileios

---

a) Vergl. oben S. 62 f. mit Anm. 68.

b) S. Welcker, Griech. Götterlehre II. S. 206.

c) S. Eckhel, Doct. Num. Vet. II. p. 504, Mionnet III. 46. 101 u. 102.

d) S. Mionnet Suppl. VI. 447. 60.

e) S. Welcker, Griech. Götterlehre II. S. 194.

f) Vergl. Welcker, Griech. Götterl. II. S. 212 und Eckhel, Doct. Num. Vet. I. p. 243.

g) Pausan. IX. 2. 5. οὐ πόρρω δὲ ἀπὸ τοῦ κοινοῦ τῶν Ἑλλήνων [μνήματος] Διός ἐστιν Ἐλευθερίου βωμὸς [καὶ ἄγαλμα· ἔστι δὲ ἐνταῦθα καὶ Ἑρμῆς ἱδρυμένος ἐπίκλησιν Χθόνιος·] τοῦτον μὲν

stand eine Statue desselben mit der des Hadrian zusammen und wohl ohne Zweifel von diesem Kaiser gestiftet[a]), und in Syrakus wurde ihm nach dem Sturze des Thrasybulos (Ol. 78. 3) eine Kolossalstatue errichtet[b]). Von diesem Zeus Eleutherios ist der Kopf auf syrakusaner Münzen und zwar verschieden in zwei Reihen[c]). Die eine Reihe liegt in Gold[d]), in Silber[e]) und in Erz[f]) (s. Münztafel III. No. 13) ausgeprägt vor. Sie hat die Epigraphe ΖΕΥΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ oder auch nur ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ und das linksgewandte Haupt des Gottes, lorbeerbekränzt, langhaarig im Nacken, vollbärtig, sehr schön, von ernstem aber stillem Ausdruck, dem normalsten Ideale des Zeuskopfes auf Münzen durchaus entsprechend. Der Rvs. mit der Beischrift ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ hat bei den Gold- und Silbermünzen entweder den fliegenden Pegasos oder ein springendes ungezäumtes Pferd, das Sinnbild der Freiheit, bei den Erzmünzen einen nach rechts gewendeten und links blickenden Adler. Die zweite Reihe, nur in Erz ausgeprägt[g]) (s. Münztafel III. No. 14) mit derselben Epigraphe zeigt das Haupt des Gottes, rechtshin gewendet und ebenfalls lorbeerbekränzt, aber viel eigenthümlicher behandelt, mit kurzem Haar, unter welchem das ganze Ohr sichtbar ist, entschieden verwandt in der Grundauffassung mit dem einen Zeuskopfe der lokrischen Münzen, welcher auf der Münztafel I. unter No. 13 abgebildet ist, nur edler in den Zügen als dieser. Der Rvs. mit der Epigraphe ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ hat den Blitz oder Blitz und Adler als Gepräge. Diese zweite Reihe ist ohne Zweifel die ältere von beiden, wie dies das Gepräge, aber auch der Charakter der Schrift, namentlich die Form des I für Z im Namen des ΙΕΥΣ zeigt; bis an das Datum der Gründung des Cultus dürfte jedoch auch diese Reihe nicht hinaufreichen. Über syrakusische Münzen mit der vermutheten ganzen Gestalt dieses Gottes siehe oben S. 162 f. (No. 21).

Ζηνοποσειδῶν = Ζεὺς Ὀσογώς siehe den zweiten Anhang des XIII. Capitels.

Ἰδαῖος. Über den Zeus Idaeos von Ilion s. oben S. 159, Münztafel II. No. 14. In ganz derselben Gestalt, nur daß er anstatt des troischen Pallasbildes die Nike auf der Hand hat, erscheint der Gott auf einer Münze der Faustina d. j. von Julia in Phrygien mit der Umschrift ΔΙΑ ΙΔΑΙΟΝ ΙΟΥΛΙΕΩΝ[h]). Derselbe Beiname kommt dann noch auf unter Domitian geprägten Münzen von Kreta[i]) und von

---

δὴ χαλκοῦ, τοῦ Διὸς δὲ τὸν βωμὸν καὶ τὸ ἄγαλμα ἐποίησαν λευκοῦ λίθου. Wegen der in [ ] stehenden Worte siehe Kayser im N. Rhein. Museum V. S. 356. Über die Stiftung des Cultus nach der Befreiungsschlacht bei Plataeae s. Thucyd. II. 71.

a) Pausan. I. 2. Ἐνταῦθα ἕστηκε Ζεὺς ὀνομαζόμενος Ἐλευθέριος καὶ βασιλεὺς Ἀδριανός, ἐς ἄλλους τε ὧν ἦρχεν εὐεργεσίας καὶ ἐς τὴν πόλιν μάλιστα ἀποδειξάμενος τὴν Ἀθηναίων.

b) Diod. Sicul. XI. 72: Καταλύσαντες τὴν Θρασυβούλου τυραννίδα, συνήγαγον ἐκκλησίαν, καὶ περὶ τῆς ἰδίας δημοκρατίας βουλευσάμενοι, πάντες ὁμογνωμόνως ἐψηφίσαντο, Διὸς μὲν Ἐλευθερίου κολοσσιαῖον ἀνδριάντα κατασκευάσαι, κατ᾽ ἐνιαυτὸν δὲ θύειν Ἐλευθέρια καὶ ἀγῶνας ἐπιφανεῖς ποιεῖν κατὰ τὴν αὐτὴν ἡμέραν, ἐν ᾗ τὸν τύραννον καταλύσαντες ἐλευθέρωσαν τὴν πατρίδα.

c) Vergl. Eckhel, Doct. Num. Vet. I. p. 243.

d) Mionnet I. 290. 707, Suppl. I. 425. 461.

e) Mionnet. I. 298 sq. 773 sq.

f) Mionnet Suppl. I. 414. 602.

g) Mionnet I. 309. 892 sq.

h) Mionnet II. 258. 8, Suppl. IV. 348. 327.

i) Mionnet II. 669. 254.

Skepsis in Troas[a]) vor; die kretischen Münzen aber stellen nicht den Gott selbst, sondern seinen Adler dar, während die Münzen von Skepsis, unter Commodus geprägt, den Gott stehend zeigen mit dem Adler auf der Rechten, die Linke auf das Scepter gestützt mit der Aufschrift ZEYC ЄΙΔΑΙΟC CKHΨΙΩΝ [130]).

Ἰθωμάτας, s. oben S. 11 f.

Καπιτώλιος, s. weiterhin Κορυφαῖος.

Κάσιος. Von dem Zeus Kasios auf Münzen von Seleukia in Pierien s. oben S. 2 f., von demjenigen von Pelusion S. 3 und S. 198, von demjenigen endlich von Kerkyra S. 3. Derselbe ist auf autonomen Erzmünzen Kerkyras[b]) (s. Münztafel III. No. 15) dargestellt, immer auf einem Throne sitzend, linkshin gewendet, die Rechte vorwärts hoch auf das Scepter gestützt, die Linke in die Seite gestemmt, bald nahe umgeben von einem zweisäuligen Tempel, bald ohne diesen mit der Beischrift ZEYC KACIOC, verbunden auf den Aversen bald mit dem Kopfe der KOPKYPA, bald mit dem ΑΓΡΕΥΣ-Aristaeos[c]). Wesentlich dieselbe Gestalt erscheint auf den unter verschiedenen Kaisern (L. Verus, Commodus, Geta) auf Kerkyra geprägten Erzmünzen wieder[d]), jedoch ohne seinen Namen, mit der Epigraphe KOPKYPAIΩN.

Καταιβάτης, der im Blitz herniedergefahrene Gott oder der, welcher den einschlagenden Blitz sendet, mit Culten in Athen, Olympia, Tarent und Kyrrhos in Kyrrhestike[e]), ist monumental nur auf den Münzen dieser letzten Stadt erhalten und in diesem Typus sehr ausführlich und gelehrt von Burmann[f]) behandelt worden. Die in Rede stehenden Münzen liegen vor geprägt unter den Kaisern von Traian bis zu Philippus d. j.[g]), und zwar mit der Darstellung dieses Gottes als dem fast ausschließlichen Typus mit mancherlei kleinen, kunstmythologisch jedoch kaum bedeutsamen Varianten. Die häufigste Vorstellung (s. Münztafel III. No. 16) zeigt den Gott auf Felsen sitzend linkshin gewendet, oberwärts ganz unbekleidet, die Linke hinterwärts auf das Scepter gestützt, in der Rechten den Blitz vorstreckend, während der Adler vor ihm am Boden sitzt. Die Umschrift ist ΔΙΟC KATAIBATOY KYPPHCTΩN, wofür aber überwiegend häufig KATЄBATOY vorkommt[h]). Eine Variante zeigt durchaus dieselbe Gestalt innerhalb eines sechssäuligen Tempels[i]), in einer zweiten sitzt der Gott anstatt auf Felsen auf einem Throne[k]), in einer dritten finden wir dieselbe Gestalt im sechssäuligen Tempel in der Vorderansicht wieder[l]). Alles dies ist von sehr geringer Bedeutung und ebenso das gelegentliche Fehlen des Adlers[m]); künstlerisch, wenn auch nicht mythologisch wichtiger ist es,

---

a) Mionnet Suppl. VII. 577. 404.

b) Mionnet II. 73. 52, 57 f., Suppl. III. 441. 128 f. 132 f.

c) Vergl Eckhel, Doct. Num. Vet. II. S. 179 f.

d) Mionnet a. a. O. 74. 64, 75. 66, Suppl. a. a. O. 445. 157, 446. 165, 448. 181, 451. 202.

e) S. Eckhel, Doct. Num. Vet. III. p. 260; Gerhard, Griech. Mythol. § 193. 4, 195. 6, 196. 7; Welcker, Griech. Götterl. II. S. 194 f.

f) Petri Burmanni, Vectigalia p. Rom. et Ζεὺς Καταιβάτης sive Jupiter Fulgerator in Cyrrhestarum nummis. Curis secundis illustrata Leidae 1734. p. 225 sqq.

g) Mionnet V. 134. 5—23, Suppl. VIII. 101. 3 ff.

h) Mionnet a. a. O. No. 10—12, 14 f., 19—21, 23.

i) Mionnet a. a. O. No. 19.

k) Mionnet Suppl. a. a. O. No. 6 ff.

l) Münzen der beiden Philippe, Mionnet V. No. 20 ff.

m) Mionnet Suppl. a. a. O. No. 12.

daß der Gott in einer Reihe dieser Münzen (unter Traian und unter Antoninus Pius geprägten) völlig, d. h. mit dem Chiton und dem Himation bekleidet erscheint (s. Münztafel III. No. 17). Denn, wenn alle übrigen Exemplare sehr füglich auf ein Vorbild zurückgehn und gar wohl eine Statue wiedergeben können, so müssen diese zuletzt genannten hiervon ausgenommen werden. Kunstmythologisch bedeutsam ist es vielleicht, daß in einer kleinen Anzahl dieser Münzen[a]) über dem Giebel des Tempels, in welchem der Gott sitzt, ein nach rechts laufender Widder angebracht ist (s. Münztafel III. No. 17), in sofern der Widder das Symbol der Wolke, aber der fruchtbaren, lichten Wolke ist. Mit dem Wesen des Zeus Kataibates, welcher in Athen dem Schützer der Ölbäume, Morios gleichgalt[b]) und dessen durchaus nicht ausschließlich oder wesentlich furchtbare Natur auch in anderen Culten Burmann (p. 315 sqq.) erwiesen hat, würde sich die Verbindung dieses Symbols der befruchtenden Wolke ganz wohl vertragen. Daß aber der Widder hier diesen Sinn habe und in dieser Verbindung mit dem Gotte zu fassen sei, soll damit nicht behauptet sein.

Κεραύνιος. Münzen von Seleukia in Pierien, welche unter Caracalla geprägt sind[c]), zeigen einen auch auf den Autonommünzen derselben Stadt vorkommenden[d]), auf einem heiligen Tische liegenden Blitz oder Donnerkeil mit der Beischrift ΖΕΥϹ ΚΕΡΑΥΝΙΟϹ. Daß sich der Typus und die Beischrift auf die bei Appian[e]) berichtete Gründungssage von Seleukia bezieht ist eine altbekannte Thatsache, ebenso daß Hesychius (v. Κεραύνιος) den Cultus des Zeus Keraunios in Seleukia bezeugt[f]).

Κορυφαῖος, der Gott, der auf Bergeshäuptern thront[g]), läßt sich monumental nur ein Mal, auf Münzen von Philadelphia in Lydien nachweisen, welche[h]) sein Haupt mit der Umschrift ΖΕΥϹ ΚΟΡΥΦΑΙΟϹ in zwei Varianten darbieten, ein Mal lorbeerbekränzt, dem gewöhnlichen Zeustypus im Wesentlichen entsprechend und zweitens schmucklos oder doch nur mit einem kaum wahrnehmbaren Band im Haar (s. Münztafel III. No. 18), aber mit einer höchst charakteristischen Physiognomie voll Energie, welche einem von Bergeshöhe die Welt zu seinen Füßen überschauenden Zeus vollkommen angemessen erscheint.

Mit dem griechischen Beinamen Κορυφαῖος identificirt Pausanias wenigstens in gewissem Sinne den römischen Capitolinus, wenn er in seiner Beschreibung Korinths (II. 4. 5) sagt: ὑπὲρ δὲ τὸ θέατρόν ἐστιν ἱερὸν Διὸς Καπετωλίου φωνῇ τῇ Ῥωμαίων· κατὰ Ἑλλάδα δὲ γλῶσσαν Κορυφαῖος ὀνομάζοιτ' ἄν. Hier dürfte Koryphaios als Gott der Burg gefaßt sein und Pausanias hätte vielleicht besser durch Ἀκραῖος (s. oben) übersetzt. Doch sei dem wie ihm sei, der echte römische J. O. M. Capi-

---

a) Mionnet Suppl. a. a. O. 16 (Caracalla), V. No. 20 (Philippus d. ä.), Suppl. a. a. O. No. 17 (Philippus d. j.).

b) Gerhard a. a. O. § 193. 4.

c) Mionnet V. 279 f. 909 f.

d) z. B. Mionnet a. a. O. 275. 878 ff.

e) Appian Syriaca 58. φασὶ δὲ αὐτῷ (Seleukos Nikator) τὰς Σελευκείας οἰκίζοντι τὴν μὲν ἐπὶ τῇ θαλάσσῃ διοσημίαν ἡγήσασθαι κεραυνοῦ, καὶ διὰ τοῦτο θεὸν αὐτοῖς κεραυνόν. ἔθετο καὶ θρησκεύουσι καὶ ὑμνοῦσι καὶ νῦν κεραυνόν.

f) Siehe Eckhel, Doct. Num. Vet. III. p. 326.

g) Gerhard a. a. O. § 199. 3. vergl. Welcker a. a. O. I. S. 169 ff.

h) Mionnet IV. 98. 533, Suppl. VII. 398. 370, 371. pl. XI. No. 3.

tolinus muß hier natürlich außer Frage bleiben, dagegen ist der auf griechischen Boden verpflanzte Gott dieses Beinamens hier in seinem monumentalen Vorkommen anzumerken. Ob wir den von Pausanias erwähnten korinthischen Κορυφαῖος-Καπετώλιος auf unter Hadrian geprägten Münzen von Korinth zu erkennen berechtigt sind, wie dies Mionnet [a]) anzunehmen scheint, welcher einen Zeuskopf gewöhnlichen Schlages als »Jupiter-Capitolin« benennt, ist, da die Beischrift fehlt, zweifelhaft, dagegen findet sich mit der Beischrift ΖΕΥΣ ΚΑΠΙΤΩΛΙΟΣ ein taeniengeschmücktes Zeushaupt, allerdings auch von ziemlich gewöhnlichem Gepräge auf Autonommünzen von Antiochia in Karien [b]). Dieselbe Bezeichnung für einen in einem Tempel sitzenden Zeus mit Nike und Scepter auf einer unter Philippus d. ä. in derselben Stadt geprägten Münze (Suppl. VI. 454. 96) ist der mangelnden Beischrift wegen und weil es fraglich ist, ob dem Capitolinus die Victoria zukommt, wieder zweifelhaft und reine Willkür ist es, wenn Mionnet [c]) einen von ihm selbst anerkannten Sarapis auf einer Münze von Aphrodisias in Karien gleichwohl als Juppiter Capitolinus bezeichnet.

Κρηταγενής. Über den Kopf des Zeus Kretagenes auf einer unter Augustus in Polyrrhenion auf Kreta geprägten Münze s. oben S. 107, Münztafel I. No. 38. Einen verschiedenen, d. h. mit der Taenie geschmückten, nicht bekränzten Kopf des ebenso zubenannten Gottes finden wir auf einer ebenfalls unter Augustus in Hierapytna auf Kreta geprägten Münze [d]). Endlich zeigen kretische unter Titus geprägte Münzen [e]) (s. Münztafel III. No. 19) den Zeus Kretagenes in ganzer Figur, stehend, völlig nackt bis auf ein um den linken Vorderarm geschlungenes Gewandstück, blitzschwingend umgeben von sieben Sternen. Auf den unter verschiedenen Kaisern geprägten Münzen mit der Epigraphe ΚΟΙΝΟΝ ΚΡΗΤΩΝ finden wir noch folgende Darstellungen des Zeus: sitzend mit Nike und Scepter, der Adler zu Füßen [f]); sitzend mit Scepter und Phiale [g]) darunter ein Mal mit einer Strahlenkrone [h]); sitzend mit Adler und Scepter [i]); stehend, nackt, mit dem Adler und dem Scepter [k]). Es wird sich wohl von selbst verstehn, daß den Kretern der auf ihren Münzen in irgend einer Gestalt erscheinende Zeus als der auf Kreta geborene galt; wenn man aber das Wort Kretagenes als Cultusbeinamen betrachtet, so haben wir dasselbe nicht auf alle diese Gestaltungen, denen es nicht beigeschrieben ist, zu beziehn, sondern wohl nur noch speciell auf die Darstellungen des kindlichen Zeus [l]), von denen im XVI. Capitel im Zusammenhange gehandelt werden wird.

Λαβραυνδεύς, siehe den zweiten Anhang des XIII. Capitels.

Λαράσιος, ein zweifelhafter Beiname, welcher nur auf den Aufschriften zweier

a) Suppl. IV. 81. 541.
b) Mionnet III. 314. 61.
c) Suppl. VI. 465. 150.
d) Eckhel, Doct. Num. Vet. II. p. 301, Mionnet Suppl. IV. 296. 1.
e) Eckhel a. a. O., Mionnet II. 258. 7.
f) Mionnet II. 259. 13, Suppl. IV. 298. 14—17.
g) Mionnet Suppl. a. a. O. 298. 13, 301. 34.
h) Mionnet a. a. O. 297. 3.
i) Mionnet a. a. O. 297. 4, 299. 18, 301. 35.
k) Mionnet a. a. O. 300. 33.
l) Mionnet a. a. O. 298. 10—12, 300. 32.

Münzen beruht; von diesen ist die einer autonomen Erzmünze von Tralles in Lydien[a]) als sicher zu betrachten und lautet: ZЄYC ΛΑΡΑCΙΟC. Eckhel a. a. O. macht darauf aufmerksam, daß Strabon XIV. p. 649 ein Heiligthum des Zeus Larissaeos in Tralles kenne und daß Tralles sich als eine Gründung von Argos betrachte, wo gleichfalls Zeus unter dem Namen Larissaeos verehrt wurde (Pausan. II. 24. 3, Strabon. VIII. p. 370). Hierauf gründet er die Vermuthung, daß Larasios auf einer so späten Münze, wie die in Rede stehende offenbar ist, nur dialektisch von Larissaeos verschieden sein möge. Der Kopf dieses Gottes auf der Münze von Tralles ist ein ganz gewöhnlicher. Zum zweiten Male steht das Wort als Beischrift (ΚΑΙΣΑΡЄΩΝ ΛΑΡΑΣΙΟΣ) zu einem Zeus Nikephoros auf einer unter Nero geprägten Erzmünze, welche man früher der Stadt Caesarea in Bithynien zuschrieb[b]) während man sie jetzt ebenfalls als Tralles gehörend betrachtet[c]); durch diese richtigere Attribuirung der Münze dürfte sich auch Eckhels Zweifel erledigen, ob das Wort hier als Beiname des Zeus und nicht vielleicht als Magistratsname zu fassen sei.

Λυκαῖος, siehe Capitel XIII. Anhang 1.: »Zeus mit dem Wolfsfell«.

Μαιμάκτης, siehe Capitel XIII.: »Zeus mit dem Schleier«.

Μειλίχιος, siehe oben S. 5 u. S. 50.

Μήλιος[d]) ist erhalten auf dem Rvs. zweier unter Domitian in Nikaea in Bithynien geprägten Münzen[e]), deren eine mit der Epigraphe ΝΙΚΑΙΕΙΣ ΖΕΥΣ ΜΗΛΙΟΣ des Gottes ungeschmückten Kopf, die andere mit der Beischrift ΖΕΥΣ ΜΗΛΙΟΣ den Gott in ganzer Gestalt mit Blitz und Scepter ausgerüstet sitzend zeigt. Keine von beiden hat besondere Eigenthümlichkeiten.

Μοιραγέτης. Monumentale Zeugnisse für den Zeus Moiragetes, dessen Cultus und Idee unter diesem und verwandten Beinamen weit verbreitet war[f]), haben wir streng genommen nur zwei bei Pausanias, das eine aus Delphi, das andere aus Akakesion, denn in Olympia kennt der Perieget (V. 15. 5) nur Altäre des Zeus Moiragetes und der Moiren. In Delphi[g]) aber standen im Tempel des Apollon die Bilder zweier Moiren, an Stelle des dritten die Statue des Zeus Moiragetes und viertens die des Apollon mit demselben Beinamen. Und in der Stoa am Eingange zum Despoinatempel in oder vier Stadien vor Akakesion[h]) war in Relief an der Wand Zeus Moiragetes mit den Moiren in weißem Marmor dargestellt. Über die

---

a) Eckhel, Doct. Num. Vet. III. p. 124, Mionnet IV. 179. 1035, Beide aus Haym: Thes. Brit. II. p. 192 tab. XXII. No. 9.

b) Eckhel a. a. O. II. p. 410, Mionnet II. 420. 63.

c) Vergl. Mionnet Suppl. VII. p. 468 die Note a und siehe daselbst 462. 667, 465. 684, 468. 701 (= der oben citirten neronischen). Vergleiche noch z. B. 469. 707 ΤΡΑΛΛΙΑΝΩΝ ΚΑΙCΑΡЄΩΝ wegen der Attribuirung.

d) Vergl. über diesen und die verwandten, auf Heerdenschutz bezüglichen Beinamen Welcker, Griech. Götterlehre II. S. 196 f.

e) Mionnet Suppl. V. 84. 426, 427.

f) Vergl. Welcker, Griech. Götterlehre II. S. 189 f.

g) Pausan. X. 24. 4. Ἐν δὲ τῷ ναῷ .... ἕστηκε δὲ καὶ ἀγάλματε Μοιρῶν δύο· ἀντὶ δὲ αὐτῶν τρίτης Ζεύς τε Μοιραγέτης καὶ Ἀπόλλων σφίσι παρέστηκε Μοιραγέτης.

h) Pausan. VIII. 37. 1. Ἀπὸ δὲ Ἀκακησίου τέσσαρας σταδίους ἀπέχει τὸ ἱερὸν τῆς Δεσποίνης .... ἐντεῦθεν (von einem Artemistempel) δὲ ἐς τὸν ἱερὸν περίβολον τῆς Δεσποίνης ἐστὶν ἔσοδος. ἰόντων δὲ ἐπὶ τὸν ναὸν στοά τέ ἐστιν ἐν δεξιᾷ καὶ ἐν τῷ τοίχῳ λίθου λευκοῦ τύποι πεποιημένοι, καὶ τῷ μέν εἰσιν ἐπειργασμέναι Μοῖραι καὶ Ζεὺς ἐπίκλησιν Μοιραγέτης κτλ.

Art der Darstellung erfahren wir weder am einen Orte noch am andern Näheres und auch in erhaltenen Kunstwerken ist Nichts das uns leiten könnte. In das Bereich des hier in Rede stehenden Ideenkreises gehört es endlich noch, daß der Thron des olympischen Zeus von Theokosmos von Megara (s. oben S. 46) zu oberst auf der Rückenlehne mit den Gruppen der Horen und der Moiren verziert war, wozu Pausanias[a]) bemerkt, dies sei geschehn, weil Allen offenbar sei, daß die Pepromene ihm, dem Zeus, allein gehorche.

Νάϊος, siehe Capitel XIII.: »Zeus mit dem Eichenkranze«.

Νέμειος, der Gott von Nemea und der nemeischen Nationalspiele ist monumental nur auf Münzen von Alexandria nachweisbar, welche, unter Nero geprägt[b]) und wenig schön bald einen durchaus gewöhnlichen lorbeerbekränzten Zeuskopf, bald diesen mit einem Theile der Brust und einer Aegis auf der linken Schulter zeigen mit der Umschrift ΖΕΥΣ ΝΕΜΕΙΟΣ. Ebenso sind in anderen dieser Münzen der olympische Zeus (s. unten), der Poseidon Isthmios, die Hera Argeia, der Apollon Pythios und Aktios u. a. Götter dargestellt, von deren keinem anzunehmen ist, daß er im Anschluß an einen bestimmten heimischen und charakteristischen Typus gebildet ist, während sie sich auf die von Nero während seiner griechischen Reise im Jahre 65 unserer Zeitrechnung (A. U. C. 819) überall veranstalteten Festspiele[c]) beziehn.

Ξένιος, siehe oben S. 57 eine Statue des Zeus Xenios von Papylos. Von Bildern des Zeus Xenios und der Athena Xenia an der Agora in Sparta berichtet Pausanias (III. 11. 11) in einer wohl zerrütteten Stelle (ἔστι καὶ Ζεὺς Ξένιος καὶ Ἀθηνᾶ Ξενία.)

Ὀλύμπιος. Auf den olympischen Zeus des Phidias, denjenigen des Theokosmos von Megara, endlich den von Hadrian in Athen geweihten (oben S. 63) ist hier nicht nochmals zurückzukommen. Von den Culten des Zeus Olympios in vielen Städten, welche Olympieen hatten[d]) liegen außer der Erwähnung der Bilder eines olympischen Zeus und einer olympischen Aphrodite in Sparta bei Pausanias III. 12. 11 folgende monumentale Zeugnisse — in Münzen — vor. Nicht mit voller Sicherheit, weil die Beischrift fehlt, aber doch mit Wahrscheinlichkeit kann man die schönen Zeusköpfe auf den Münzen von Akragas und Syrakus (Münztafel I. No. 15 und 17), welche Olympioscultus hatten, mit dem Namen Zeus Olympios bezeichnen (s. oben S. 102 f.). Ähnliches gilt von dem Zeuskopf auf den Münzen von Elis, Pisa, Arkadien und Philipps von Makedonien (s. oben S. 104 und 106). Mit Beischrift des Namens finden wir den Kopf eines Zeus Olympios auf Münzen von Antiochia in Karien[e]) in gewöhnlichem Typus, von Maeonia in Lydien, theils mit dem Lorbeerkranze[f]), theils mit der Taenie geschmückt[g]), unter Nero geprägten von Alexandria[h]) mit dem Lorbeerkranze; den Gott in ganzer Gestalt auf Münzen

a) Pausan. I. 40. 4. ... δῆλα δὲ πᾶσι τὴν Πεπρωμένην μόνῳ οἱ πείθεσθαι.
b) Mionnet VI. 70. 221, 235 und sonst.
c) Vergl. Eckhel, Doct. Num. Vet. IV. p. 53.
d) Vergl. Rathgeber in der Allg. Encyclop. Sect. III. Bd. III. S. 179 ff.
e) Mionnet III. 314. 62.
f) Mionnet IV. 64. 340 f.
g) Mionnet a. a. O. No. 342. Suppl. VII. 365. 222. 224.
h) Mionnet VI. 64. 170, 71. 233 f.

von Prusa am Olympos in Bithynien[a]), welche, unter Traian geprägt, denselben sitzend mit der auf einer Kugel stehenden Nike in der Linken, die Rechte auf das Scepter gestützt zeigen und in unter Hadrian geprägten Münzen von Ephesos[b]), welche ihn aber anstatt mit der Nike mit der Artemis Ephesia auf der linken Hand ausgestattet darstellen. Die Veränderlichkeit des auf einen und denselben Beinamen bezüglichen Typus zeigt sich auch hier.

Ὁμαγύριος. Daß der Zeus auf dem achaeischen Bundesgelde als der Homagyrios der Achaeer betrachtet wird, ohne daß freilich der Name ihm beigeschrieben wäre und daß er im Wesentlichen sich auch als Soter fassen läßt, ist schon früher (S. 162) bemerkt worden. Zur Begründung vergl. noch Eckhel, Doct. Num. Vet. II. p. 231. Die Statue des Zeus Homagyrios in Aegion in Achaia erwähnt Pausanias[c]) nur, ohne sie zu beschreiben; den Namen bezieht er nicht darauf, daß der Gott derjenige des achaeischen Bundes war, sondern auf die Zusammenberufung der edelsten Achaeer durch Agamemnon wegen des Zuges gegen Troia; daß aber dem Beinamen des Gottes auf den politischen Bund der historischen Zeit Beziehung gegeben worden sei, ist mehr als wahrscheinlich, fraglich indessen, ob die Gestalt, welche wir auf den Münzen finden, von der erwähnten Statue entnommen ist.

Ὅρκιος. Wir kennen den Cultus des Zeus Horkios ausdrücklich nur aus Olympia[d]), wo vor seinem Bilde im Buleuterion die Athleten, ihre Väter und Brüder in feierlicher Weise schwuren, die Kampfgesetze nicht zu verletzen. Dies Bild, von dem er meint, es sei so recht gemacht gewesen zum Schrecken unrecht handelnder Männer, beschreibt Pausanias[e]) als mit einem Blitz in jeder Hand ausgestattet, ohne sonst über die Composition des Bildes oder über seine Entstehungszeit nähere Angaben zu machen.

Οὔριος. Jede Untersuchung über den Zeus Urios der Griechen, welchen die Römer mit einem Juppiter Imperator identificirten, muß von der Stelle in Ciceros 4. Verrine 57. 128 ff. ausgehn, wo der Redner sagt: Quid? ex aede Jovis religiosissimum simulacrum Jovis Imperatoris, quem Graeci Urion nominant, pulcherrime factum nonne abstulisti? Jovem autem Imperatorem quanto honore in suo templo fuisse arbitramini? Coniicere potestis si recordari volueritis, quanta religione fuerit eadem specie ac forma signum illud, quod ex Macedonia captum in Capitolio posuerat Flamininus. Etenim tria ferebantur in orbe terrarum signa Jovis Imperatoris uno in genere pulcherrime facta, unum illud Macedonicum, quod in Capitolio vidimus, alterum in Ponti ore et angustiis, tertium quod Syracusis ante Verrem praetorem fuit.

Es ist heutzutage nicht mehr nöthig, ausführlicher darzuthun, daß Zeus Urios

a) Mionnet II. 479. 375.

b) Mionnet Suppl. VI. 137. 386.

c) Pausan. VII. 24. 2. Πρὸς θαλάσσῃ Ἀφροδίτης ἱερὸν ἐν Αἰγίῳ ..... καὶ τέταρτον Ὁμαγυρίῳ Διί. ἐνταῦθα Διὸς καὶ Ἀφροδίτης ἐστὶ καὶ Ἀθηνᾶς ἀγάλματα.

d) Welcker, Griech. Götterl. II. S. 198 »Zeus Horkios. In dessen Tempel wurden zu Mantinea die Eide abgelegt« mit Berufung auf Thukyd. V. 47, der aber den Gott nicht Horkios nennt, und aus dessen Berichte sich auch dieser Name nicht als wahrscheinlich erschließen läßt.

e) Pausan. V. 24. 9. Ὁ δὲ ἐν τῷ βουλευτερίῳ πάντων ὁπόσα ἀγάλματα Διὸς μάλιστα ἐς ἔκπληξιν ἀδίκων ἀνδρῶν πεποίηται, ἐπίκλησις μὲν Ὅρκιός ἐστιν αὐτῷ, ἔχει δὲ ἐν ἑκατέρᾳ κεραυνὸν χειρί.

der Gott der guten Fahrwinde sei[a]) und daß an dem Namen des mit diesem identificirten römischen Gottes: Juppiter Imperator Nichts geändert werden dürfe. Auch die Schwierigkeit, welche daraus erwächst, daß Livius[b]) die Weihung der auf dem Capitol aufgestellten Statue nicht wie Cicero dem T. Quinctius Flamininus, sondern vielmehr dem T. Quinctius Cincinnatus beilegt, welcher dieselbe nicht aus Makedonien, sondern aus Praeneste brachte, auch diese Schwierigkeit dürfte in der Weise, wie Jahn[c]) es gethan hat, durch die Annahme eines Irrthums nicht bei Livius, sondern bei Cicero, gelöst werden müssen. Und endlich wird man wohl als feststehend betrachten dürfen, daß Juppiter Imperator ebenso wenig eine Übersetzung von Ζεὺς Οὔριος sein soll, wie beide Gottheiten innerlich identisch waren, daß die Identificirung des echt italischen Juppiter Imperator, dessen römisches Bild aus Praeneste, nicht aus Makedonien stammte, mit dem echt griechischen Ζεὺς Οὔριος, dessen Hauptcultusort das chalkedonische Hieron am engen Eingange des thrakischen Bosporus[d]) war und der sicher auch in Syrakus Cultus hatte, während der makedonische Cultus nicht sicher und wenigstens örtlich nicht genauer nachweisbar ist[e]), daß also die Identificirung dieser beiden Götter wesentlich auf Gleichheit oder wenigstens Verwandtschaft ihrer Darstellungen beruht. Um so wichtiger wird die Frage nach dieser Darstellung, auf welche allein es hier ankommen kann.

Die Auffindung und Nachweisung dieser Gestalt ist schon mehrfach versucht worden. Zuerst von Lewezow[f]), von dem aber ganz abgesehn werden kann, da der Lewezow'sche Juppiter Imperator Nichts ist, als eine kleine Bronzestatue eines römischen Feldherrn, welchen keinerlei bestimmtes Kennzeichen als Juppiter charakterisirt. Ganz anders verhält es sich mit einem Aufsatze von Wilh. Abeken in den Ann. dell' Instituto von 1839 (XI) p. 62 ff. Abeken geht von dem syrakusischen Zeus Urios-Juppiter Imperator aus, den Verres geraubt. Er weist nach, daß wir vier Zeusculte in Syrakus kennen, den des Zeus Olympios, des Hellanios, des Eleutherios und des Urios, von welchen wir auf Münzen von Syrakus zunächst mit voller Bestimmtheit den Hellanios und den Eleutherios nachzuweisen vermögen (s. oben S. 196 u. S. 213). Nicht ganz so bestimmt nachweisbar ist der Olympios, weil wir keine Münzen mit der Beischrift dieses Namens von Syrakus besitzen, dennoch ist Abekens Vermuthung, daß auch der syrakusische Olympios sich in seinem Typus nicht allzu weit von dem des Phidias unterschieden haben werde, nicht unwahrscheinlich, und namentlich wird man es nicht für wahrscheinlich erklären dürfen, daß der Olympios in Syrakus stehend gebildet gewesen sei, da der Gott dieses Beinamens auch aus anderen Orten (s. oben S. 218 f. und vergl. die Münze Hadrians Münztafel II. No. 30 S. 156) sitzend, stehend dagegen niemals nachweisbar ist. Hieraus schloß dann Abeken weiter, daß der Zeustypus auf einer von ihm zuerst

---

a) Vergl. außer Abeken und Jahn an den demnächst zu nennenden Stellen Welcker, Griech. Götterlehre II. S 197, Gerhard, Griech. Mythol. § 199. 7.

b) Liv. VI. 29. 8. T. Quinctius triumphans signum Praeneste devectum Jovis Imperatoris in Capitolium tulit Dedicatum est inter cellam Jovis ac Minervae.

c) Archaeol. Aufsätze S. 33.

d) Jahn a. a. O. S. 34. Welcker a. a. O.

e) Abeken, Ann. d. Inst. v. 1839. p. 67. Auch Gerhard a. a. O. § 192. S. b. läßt den Urios unter den makedonischen Zeusculten weg. Aber vergl. oben S. 103 f.

f) Juppiter Imperator, Berl. 1826. 4⁰.

herausgegebenen syrakusischen Münze (wiederholt Münztafel II. No. 25 vgl. S. 164), derselbe Zeustypus, welcher sich auch statuarisch wiederholt (s. oben S. 130 ff.), da er weder der Hellanios, der jugendlich ist, noch der Eleutherios sein kann, welchem letztern der Blitz zukommt, und mit sehr geringer, fast verschwindender Wahrscheinlichkeit als Olympios zu benennen ist, der gesuchte Zeus Urios Juppiter Imperator sein müsse. Und wenn auch die weitere Beweisführung Abekens, welche sich besonders auf den Juppiter Imperator bezieht, wie dies schon von Jahn a. a. O. und auch von uns (s. oben S. 131 u. Anm. 96) ausgesprochen ist, an mancherlei Schwächen leidet und sich auf mancherlei nicht recht scharf aufgefaßte Parallelen stützt, so wird sich doch schwer läugnen lassen, daß die von Abeken auf der syrakusischen Münze und in der Statue von Tyndaris nachgewiesene Zeusgestalt sich vollkommen zum Träger des römischen Namens Juppiter Imperator eignet, während andererseits auch der Zeus Urios in eben dieser Gestalt sehr wohl gedacht werden kann, um so besser, da auch Poseidon, mit welchem Zeus Urios als Gott der Schifffahrt eine unbestreitbare Verwandtschaft hat, abgesehn von der dem Zeus eigenen Bekleidung genau in eben der Stellung vorkommt, welche den Zeus der Münze und die ihm parallelen Statuen auszeichnet[a]).

Von der Voraussetzung einer Verwandtschaft des Zeus Urios mit Poseidon und der weitern, daß demnach der Urios in einer für Poseidon charakteristischen Stellung angenommen werden dürfe, ging auch O. Jahn aus in seinem Aufsatze: »Zeus Urios-Juppiter Imperator«[b]) und glaubte, dieselbe vollkommen sicher nachweisen zu können. Sein Hauptresultat aber ist falsch und mußte es sein, da er sich durch eine gefälschte Münzaufschrift nebst gefälschtem Typus hat täuschen lassen[c]). Ein Bronzemedaillon des Commodus nämlich, jetzt in Neapel, hat in der bei Jahn a. a. O. Taf. I. No. 2[d]) wiederholten Abbildung in Pedrusi, Museo Farnesiano V. tav. 17 No. 2 die Umschrift:

IOVI IMP. OMNI .... AETER. P. M. TR. P. XVI u. s. w.

während, wie andere, ganz entsprechende Exemplare, von denen eines bei Jahn a. a. O. No. 1 abgebildet ist, erweisen, die richtige Umschrift lautet:

PIO IMP. OMNIA .... FELICIA P. M. TR. P. XV u. s. w.

und die von Pedrusi als Juppiter Imperator abgebildete Figur, welche mit dem Blitz in der Linken, die Lanze in der Rechten, den linken Fuß auf eine Altarstufe setzt, sich als ein Poseidon ausweist, welcher auf der linken Hand einen Delphin trägt und den linken Fuß auf eine Schiffsprora stellt. Juppiter Imperator kommt auf römischen Münzen überhaupt nicht vor.

Der neueste Versuch, den Juppiter Imperator und ihm entsprechend den Zeus Urios nachzuweisen ist von Wieseler[e]). Derselbe meint, man habe in römischer

---

a) Nähere und zahlreichere Nachweisungen später in der Kunstmythologie des Poseidon, einstweilen vergl. nur Clarac, Mus. de sculpt. IV. pl. 749 B. No. 1799 A. und für die pariser Statue oben S. 130 No. 26 mit etwas erhobenem linken Fuße, Clarac a. a. O. pl. 743. No. 1795; ferner die Vasenbilder in der Élite céramographique III. pl. 27 u. 28, Millingen, Anc. uned. Mon. pl. A, das Relief bei Pistolesi, Vaticano descritto Vol. VI. tav. 53.

b) Archaeolog. Aufsätze S. 31 ff., Ann. dell' Inst. 1842 p. 203 sqq.

c) Vergl. Friedlaender bei Jahn a. a. O. S. 41 f.

d) Auch in der ältern Auflage der Denkm. d. a. Kunst II. No. 22.

e) Der Apollon Stroganoff und der Apollon von Belvedere. S. 10 f. Note u. S. 17 Note.

Zeit den Juppiter Imperator mit der Aegis ausgestattet gedacht und dem entsprechend sei wohl auch der Zeus Urios mit der Aegis dargestellt gewesen, »die er freilich nicht stark geschüttelt haben wird«. Dies Letztere bezieht sich darauf, daß Wieseler annimmt, erst die bewegte, geschüttelte Aegis bedeute Sturm und die ruhig gehaltene oder auf der Schulter liegende könne deswegen leisen Wind, günstigen Fahrwind bedeuten und somit den Zeus Urios bezeichnen. Obgleich sich hierfür manches Scheinbare anführen läßt, ist es in der Hauptsache nicht richtig, die Aegis kann nie und nimmer leisen und günstigen Wind bedeuten, sondern ist ihrer Natur nach Gewitterwolke und Gewittersturm [a]), mag dieser nun losgebrochen sein, der Gott die Aegis bewegen und schütteln, oder zurückgehalten werden, wobei immerhin die Aegis in der Hand oder auf der Schulter des Gottes ruhend gedacht werden mag. Kann demnach Zeus Urios die Aegis nicht geführt haben, so ist das auch ein starkes Argument dagegen, sie dem Juppiter Imperator beizulegen und man wird nach dem Allen bis auf Weiteres wohl thun, für beide identificirten Göttergestalten bei dem von Abeken gewonnenen Resultate stehn zu bleiben. Vergleiche noch Capitel XIII.: »Zeus mit der Aegis«.

Παιάν. Einen Zeus Paean verehrte Rhodos [b]); Welcker a. a. O. meint das ziemlich gewöhnliche lorbeerbekränzte Zeushaupt rhodischer Münzen [c]) auf den Paean beziehn zu dürfen, doch ist dies, weil die Beischrift fehlt und der bei Zeus so überaus gewöhnliche Lorbeerkranz nimmer ausreicht, um dieselbe zu ersetzen, durchaus unsicher, um so mehr, da auch noch andere Zeusculte auf Rhodos bekannt sind. Vergl. Gerhard a. a. O. Ein von Jahn in den Annalen des Nassauischen Vereins für Alterthumskunde VI. S. 1 ff. herausgegebenes Knochenrelief des Museums in Wiesbaden, Zeus und Heilgötter darstellend, welches man auf den Zeus wenn nicht mit dem Beinamen Paean, so doch in seiner auch sonst beglaubigten Eigenschaft als Heilgott zu beziehn geneigt sein könnte, wie dies Welcker a. a. O. S. 185 Note thut, ist nicht »spät«, sondern »ein modernes Machwerk, wie dies der mainzer Verfertiger selbst eingestanden hat« [d]).

Πάνδημος. Der Cultus eines Zeus Pandemos ist uns nur aus Synnada in Großphrygien, und zwar nur durch dessen Münzen bekannt, von denen seltenere autonome [e]) den Kopf des Gottes mit der Epigraphe ΖΕΥϹ ΠΑΝΔΗΜΟϹ, etwas häufigere unter Domitian, Nerva und unter Antoninus Pius geprägte, mit der Umschrift ΔΙΑ ΠΑΝΔΗΜΟΝ ϹΥΝΝΑΔΕΙϹ [f]) (s. Münztafel III. No. 20) und ΖΕΥϹ ΠΑΝΔΗΜΟϹ [g]) den Gott in ganzer Gestalt sitzend darstellen, oberwärts ganz unbekleidet, eine zugewandte Nike auf der vorgestreckten Rechten, die Linke auf das Scepter

---

a) Vergl. Welcker, Griech. Götterlehre I. S. 167, 304, Stephani, Apollon Boëdromios S. 33; und Alles, was Wieseler selbst a. a. O. S. 15—17 in Betreff der Aegis anführt, paßt genau auf Gewitterwolke und Gewittersturm, nicht Sturm schlechthin.

b) Vergl. Welcker a. a. O. II. S. 181, Gerhard, Griech. Mythol. § 197. 6 b.

c) Mionnet III. 423 sq. 236 sq., Suppl. VI. 602. 301 sq.

d) Siehe Archaeolog. Zeitung von 1867. S. 71.

e) Mionnet IV. 364. 961.

f) Mionnet IV. 368. 987, Suppl. VII. 622. 593.

g) Mionnet a. a. O. No. 986, Suppl. a. a. O. No. 591; vergl. zu beiden Eckhel, Doct. Num. Vet. III. p. 173.

gestützt. Ob auch die anderen sitzenden und stehenden[a]) Zeusfiguren derselben Stadt Pandemos zu nennen seien, muß um so mehr zweifelhaft erscheinen, als sie mit anderen Attributen (der Phiale oder dem Blitz anstatt der Nike) ausgestattet sind[b]). Dagegen mögen die ebenfalls mit Nike und Scepter sitzenden, also mit dem durch die Inschrift bestimmten Typus übereinstimmenden Zeusgestalten anderer Münzen[c]), obgleich ihnen die Inschrift fehlt, denselben Gott angehn.

Πλουτολόγης. Auch der Zeus dieses Beinamens, eines überdies einigermaßen zweifelhaften, ist uns nur aus den Aufschriften auf Münzen von Nysa in Karien[d]) bekannt, welche den Gott in dem gewöhnlichen Schema des Nikephoros darstellen. Was sich über diesen Beinamen und die Münzen mit demselben sagen läßt, hat Eckhel[e]) über dieselben gesagt, welcher darauf hinweist, daß Nysa, nach einer Erzählung bei Strabon (XIV. p. 650) von drei Lakedaemoniern, Athymbros, Athymbrados und Hydrelos gegründet, den Athymbros, der auch auf den Münzen vorkommt, als Archegeten verehrte, während wir in Sparta oder dessen unmittelbarer Nähe aus Pausanias (III. 19. 7) das Hieron eines Zeus Plusios kennen, welcher mit dem Plutologes begrifflich identisch und dem auch sonst bekannten Zeus Ktesios entsprechend gefaßt werden könne.

Πολιεύς. Über die vermutheten Nachbildungen des ältern und des von Leochares erneuerten Zeus Polieus in Athen vergl. oben S. 19, 24 und 54.

Πότηος (?) Auf einer vereinzelten Münze von Dionysopolis in Phrygien[f]) ist einem taeniengeschmückten Zeuskopfe beigeschrieben ΖΕΥϹ ΠΟΤΗΟϹ ΔΙΟΝΥϹΟΠΟΛΕΙΤΩΝ. Der Sinn dieses Beinamens steht eben so wenig fest wie die Richtigkeit der Lesart[g]) unbedingt verbürgt werden kann[131]).

Σάραπις, siehe das XV. Capitel.

Στρατηγός. Über die Darstellung des Zeus Strategos in ganzer Gestalt auf einer Münze von Amastris s. oben S. 134 u. 164 (Münztafel II. No. 27). Andere Münzen derselben Stadt verbinden dieselbe mit der sonst auch allein vorkommenden Hera, noch andere[h]) zeigen den Kopf des Gottes mit der Beischrift ΖΕΥϹ ϹΤΡΑΤΗΓΟϹ rechtshin gewandt, darunter einige (Münztafel III. No. 21) mit eigenthümlichem Haarwurfe.

Στράτιος. Über die vermutheten Nachbildungen des Zeus Stratios von Daedalos in Nikomedia s. oben S. 60; wegen des karischen im Allgemeinen vgl. Cap. XIII. Anhang 2.

Συργάστης. Auf unter Domitian, Traian und den Antoninen geprägten Münzen von Tion in Bithynien[i]) kommt ein stehender, mit Phiale, Scepter und Adler ausgestatteter Zeus vor mit der Epigraphe ΖΕΥϹ ϹΥΡΓΑϹΤΗϹ ΤΕΙΑΝΩΝ, über welchen

a) z. B. Mionnet Suppl. a. a. O. No. 586. 592.

b) z. B. Mionnet a. a. O. 368. 989.

c) z. B. Mionnet a. a. O. No. 984, Suppl. a. a. O. No. 587, 591.

d) Mionnet III. 364. 359, 367. 372.

e) Doct. Num. Vet. II. p. 587 sq.

f) Mionnet IV. 281. 498, vergl. Eckhel a. a. O. III. p. 150.

g) Gerhard, Griech. Mythologie § 199. 8 führt unter dem Beinamen des Regenzeus auch einen Ποτέος an, jedoch ohne nähern Nachweis.

h) Eckhel, Doct. Num. Vet. II. p. 385.

i) Mionnet II. 390. 14 sqq.

k) Mionnet II. 499. 483. 487, Suppl. V. 258. 1501, 1503; 260. 1510; 262. 1526.

Beinamen zweifelhafter Bedeutung, obwohl sicherer Lesung Eckhel[a]) Alles gesagt hat, was sich sagen läßt. Kunstmythologisch ist der Typus nicht von irgendwelcher Bedeutung.

Σωτήρ. Der weit verbreitete Cultus des Zeus Soter[b]) ist in Darstellungen des Gottes nicht häufig nachweisbar. Über zwei Statuen mit diesem Beinamen in Aegion s. oben S. 13, über die Statuen dieses Gottes von Kephisodotos d. ä. s. oben S. 53. Eine Statue des Zeus Soter auf der Agora von Messene erwähnt Pausanias IV. 31. 6 ohne sie zu beschreiben, ebenso ein Erzbild desselben Gottes auf der Agora von Korone IV. 34. 6. Auf einer Erzmünze, welche Kalakte in Sicilien beigelegt wird[c]), ist einem mit dem Adlerscepter ausgestatteten sitzenden Zeus: ΣΟΤΕΡ (so, rückl.) beigeschrieben; auf Münzen von Akragas mit der Epigraphe ΔΙΟΣ ΣΩΤΗΡΟΣ[d]) ist nicht der Gott selbst, sondern sein Adler auf dem Donnerkeil stehend dargestellt. Eine Variante des Namens Soter ist Zeus Saotes, von dem Pausanias (IX. 26. 7) ein Erzbild in Thespiae anführt, wobei er die den Namen begründende Geschichte erzählt, ohne jedoch das Bild zu beschreiben.

Τέλειος. Über eine Herme des Zeus Teleios in Tegea s. oben S. 19.

Τροφώνιος. Die Berechtigung den lebadeïschen Trophonios hier als eine eigene Cultusgestalt des Zeus, als Zeus Trophonios einzufügen, stützt sich auf den schon oben S. 7 angezogenen Vorgang antiker Schriftsteller, welchem auch Neuere gefolgt sind[e]), obwohl kunstmythologisch Trophonios eher mit Asklepios verglichen wird.

Die verbürgten Darstellungen des Trophonios sind ausschließlich litterarisch überlieferte, und zwar die folgenden.

Das älteste Tempel- oder Cultusbild des Gottes war ein daedalisches Xoanon, welches seines Ortes oben S. 7 erwähnt worden ist.

Ein neueres Tempelbild, dessen Weihung nicht unwahrscheinlicher Weise mit der Erneuerung und Erweiterung des Cultus und der Einsetzung der Trophonia oder Basileia genannten Wettspiele[f]) nach dem glücklichen Ausgange der Schlacht von Leuktra zusammenhangt[g]), war von Praxiteles; Pausanias[h]) nennt »auch dies« Bild dem Asklepios ähnlich. Dieser Ausdruck bezieht sich auf eine ebenfalls im Haine von Lebadeia in einer Höhle, in welcher auch die Quellen des Flusses Herkyna waren, neben dem Bilde der gleichnamigen Göttin[132]) aufgestellte Statue des Trophonios aus unbekannter Zeit; von dieser Statue und der der Her-

---

a) Doct. Num. Vet. II. p. 438.

b) Vergl. Welcker, Griech. Götterlehre II. S. 183 f.

c) Abgeb. bei Lenormant, Nouv. Gal. myth. pl. VII No. 3 vergl. p. 39. Die Ortsbestimmung dieser unedirten Münze ist zweifelhaft, auf ihrem Rvs. ist einem stehenden, langbekleideten Dionysos ΚΑΛΑ beigeschrieben und es dürfte doch fraglich sein, ob man das Καλα-[κτίνων] lesen und ergänzen darf.

d) Mionnet Suppl. I. 369. 49.

e) Vergl. außer den a. a. O. genannten O. Müller, Orchomenos S. 146 ff., Preller in Paulys Realencyclop. Artikel Trophonios, Wieseler, Das Orakel des Trophonios, Göttingen 1848 S. 16.

f) Vergl. O. Müller a. a. O. S. 145 f.

g) Siehe Panofka, Archaeol. Zeitung von 1843 (I.) S. 6.

h) Pausan. IX. 39. 4. Τὰ δὲ ἐπιφανέστατα ἐν τῷ ἄλσει Τροφωνίου ναὸς καὶ ἄγαλμά ἐστιν, Ἀσκληπιῷ καὶ τοῦτο εἰκασμένον· Πραξιτέλης δὲ ἐποίησε τὸ ἄγαλμα.

kyna sagt Pausanias[a]), daß sie ruhig aufrecht standen, während sich um ihre Scepter Schlangen wanden; es möchte sie, fügt der Perieget hinzu, wohl Einer für Asklepios und Hygieia halten, sie sind aber Trophonios und Herkyna, da die Schlangen dem Asklepios nicht mehr geheiligt sind, als dem Trophonios. Dies Hervorheben der um die Scepter der Statuen geringelten Schlangen läßt kaum einen Zweifel übrig, daß die Ähnlichkeit, welche die Bilder in Pausanias' Augen mit Asklepios und Hygieia hatten, zumeist auf dem Attribut der Schlangenstäbe beruhte, ohne daß man genöthigt wäre anzunehmen, sie sei auch eine innerlich durchgreifende, auf die Persönlichkeit der Götter selbst bezügliche gewesen. Hiernach werden wir denn allerdings wohl auch der Trophoniosstatue des Praxiteles den Schlangenstab zuzusprechen und vielleicht allein, wenigstens gewiß zunächst auf diesen das Ἀσκληπιῷ καὶ τοῦτο (ἄγαλμα) εἰκασμένον des Pausanias zu beziehn haben, ohne für unsere Vorstellung an eine innere und Idealähnlichkeit des Trophonios mit Asklepios gebunden zu sein, von der sich zweifeln läßt, ob Pausanias sie ohne die Übereinstimmung des Attributs wahrgenommen und hervorgehoben haben würde.

Eine dritte Statue des Trophonios in Lebadeia von der Hand des Euthykrates, auf welche man aus Plinius[b]) geschlossen und welche z. B. Sillig als das eigentliche Tempelbild an der Orakelstätte (simulacrum quod oraculo praesidebat) erklärt hatte, ist nach den Bemerkungen Jahns[c]) wahrscheinlich ganz aus dieser Reihe zu streichen und kann auf keinen Fall das Tempelbild gewesen sein, als das wir bestimmt die praxitelische Statue kennen.

Von erhaltenen Kunstwerken ist bisher keines mit Sicherheit als Trophonios darstellend oder als auf ihn bezüglich nachgewiesen worden.

Am meisten Anklang fand die Benennung Zeus Trophonios, welche Panofka[d]) für den ehemals Talleyrand'schen, jetzt in den griechischen Saal des Museums des Louvre versetzten Marmorkopf[e]) aufstellte. Doch wird auch für ihn diese Nomenclatur gegenüber den Bemerkungen von Brunn und Michaelis[f]), denen sich Andere angeschlossen haben[g]) aufzugeben und der Kopf nebst anderen verwandten Monumenten[h]) auf Dionysos zu beziehen sein. Mit dem Talleyrand'schen Kopfe hat

---

a) Pausan. a. a. O. 3. εἰσὶ δὲ ἐν τῷ σπηλαίῳ τοῦ ποταμοῦ τε αἱ πηγαὶ καὶ ἀγάλματα ὀρθά· περιειλιγμένοι δέ εἰσιν αὐτῶν τοῖς σκήπτροις δράκοντες· ταῦτα εἰκάσαι μὲν ἄν τις Ἀσκληπιοῦ τε εἶναι καὶ Ὑγιείας, εἶεν δ' ἂν Τροφώνιος καὶ Ἕρκυνα, ἐπεὶ μηδὲ τοὺς δράκοντας Ἀσκληπιοῦ μᾶλλον ἢ καὶ Τροφωνίου νομίζουσιν ἱεροὺς εἶναι.

b) Plin. N. H. XXXIV. 66 itaque optime expressit (Euthycrates) .... simulacrum ipsum Trophonii ad oraculum.

c) R. Rhein. Mus. IX. (1855) S. 318.

d) Archaeol. Zeitung von 1843 (I.) S. 1 ff. Ich selbst war unter Anderen Panofka gefolgt in der 1. Aufl. meiner Gesch. d. griech. Plast. II. S. 120 Anm. 37.

e) Abgeb. in der Archaeol. Zeitung a. a. O. Taf. I.

f) Brunn im Bull. dell' Inst. von 1842 p. 200, Michaelis in der Archaeol. Zeitung von 1866 S. 254 f.

g) Blümner, Archaeol. Zeitung von 1867 S. 115, Friederichs, Bausteine zur Gesch. d. griech.-röm. Plastik S. 77 No. 60.

h) Vergl. außer den von den in der vorigen Note angeführten Gelehrten citirten Parallelen noch den Marmorkopf in Berlin, Gerhard, Berlins antike Bildwerke S. 83 No. 126. Im Kreuzgange des Großmünsters in Zürich, einem (renovirten) romanischen Bau aus dem XI. Jahrh. fand ich in einem Bogenzwickel einen bärtigen Kopf mit dem Anthemienstephanos und in der auffallendsten Weise mit dem Talleyrand'schen Kopfe übereinstimmend.

ferner Panofka[a]) einen archaistischen, aus Reggio stammenden Terracottakopf, damals seines Besitzes[b]), dem Ausdrucke nach verglichen und demgemäß in demselben einen Trophonios entdeckt. Abgesehn aber von der sehr zweifelhaften Ähnlichkeit und davon, daß diese nach der richtigen Erklärung des Talleyrand'schen Kopfes am wenigsten im Stande wäre, die rheginer Terracotte als Trophonios zu erweisen, wissen wir Nichts von einem Cultus des Trophonios in Rhegion, welchen Panofka durch sehr problematische Deutung und Combinirung von Münztypen nebst etlichen Etymologien, wie ihrer nur Panofka fähig war, nachzuweisen vergeblich versucht hat. Der rheginer Kopf wird am wahrscheinlichsten als Asklepios zu deuten sein, welcher ziemlich unzweifelhaft in dem Typus der bei Panofka a. a. O. als No. 3 abgebildeten Münze wieder erscheint, in welchem ihn der neben ihm stehende Dreifuß als Sohn des Apollon bezeichnen mag.

Auf Trophonios und sein Orakel in der Höhle von Lebadeia ist ferner von Mehren und in verschiedener Weise[c]) ein von Scrofani zuerst veröffentlichtes, oft wiederholtes[d]) und viel besprochenes[e]), angeblich in Aulis gefundenes Vasenbild bezogen werden, welches aber, wie auch Jahn[f]) sagt, bisher, trotz aller darauf verwandten Mühe, für unerklärt zu halten ist[g]) und gegen dessen Echtheit wohl nicht ohne Grund Zweifel ausgesprochen worden sind.

Ein kleines Relief von weißem Marmor, welches Ulrichs bei Sialesi auf dem Wege von Athen nach Theben über Phyle fand und auf Trophonios bezog, welcher, als Hermes Chthonios gedacht, eine Seele zum Hades trägt[h]), gehört, auch wenn der Gegenstand richtig erklärt sein sollte, nicht in diesen Kreis.

Eine mit dem Schlangenscepter auf einer geflügelten Schlange liegende Figur auf einer unter Alexander Severus in Nikaea geprägten Münze, in der Panofka selbst[i]) richtig Asklepios erkannt hatte, wird in der oben angeführten Abhandlung S. 116 ohne Grund und Wahrscheinlichkeit Trophonios genannt.

Ὑέτιος oder Ὄμβριος, der Regen gebende Zeus, welcher unter verschiedenen Beinamen an mehren Orten Cultus hatte[k]), ist dargestellt auf einigen sehr bekannten und mehrfach abgebildeten[l]) Münzen, welche unter Antoninus Pius in Ephesos geprägt sind[m]) (s. Münztafel III. No. 22). Der Gott thront rechtshin

a) In den Abhandlungen der berliner Akademie v. J. 1848 phil.-hist. Classe S. 111 f.

b) Abgeb. in den Abhh. d. berl. Akad. a. a. O. Taf. 1. No. 1.

c) Vergl. den Herzog v. Luynes in den Ann. dell' Inst. v. 1828 (I.) p. 407, Jahn, Palamedes (1836) p. 44, Schoemann, Mantissa animadvers. ad Aesch. Prometh. (1844) p. 13, Wieseler, Theatergebäude u. s. w. S. 34 f., Orakel des Trophonios S. 17.

d) Scrofani, Explication des peintures d'un vase grec trouvé dans l'Aulide, 1809, wiederholt z. B. bei Millin, Peintures de vases II. pl. 55, Ann. dell' Inst. I. tav. d'agg. H. I, Welcker, Alte Denkm. III. Taf. 27, Wieseler, Theatergebäude Taf. IV. 8 und sonst mehrfach.

e) Vergl. noch außer den Besprechungen zu den in voriger Note angef. Abbildungen was Welcker a. a. O. S. 442 Note 10 citirt.

f) Münchener Vasensammlung, Einleitung S. XXV.

g) Am meisten Wahrscheinlichkeit hat die Erklärung Wieselers, Orakel des Trophonios S. 17 für sich, obgleich auch sie die Sache noch lange nicht erledigt.

h) Vergl. Ann. dell' Inst. v. 1848 p. 9.

i) Abhandlung: Asklepios und die Asklepiaden in den Abhh. der berliner Akad. v. 1845 phil.-hist. Classe Taf. II. No. 9 s. S. 312.

k) Vergl. Welcker, Griech. Götterlehre II. S. 195, Gerhard, Griech. Mythol. § 199. 8.

l) Mionnet Suppl. VI. pl. IV. No. 1. Denkm. d. a. Kunst II. 14.

m) Mionnet III. 98. 282, Suppl. VI. 141 sq. 413 sq. Vergl. Eckhel, Doct. Num. Vet. II.

gewendet auf der Anhöhe des durch die Beischrift ΠΕΙΩΝ näher bezeichneten Berges Peion bei Ephesos[a]), von seiner in der gewöhnlichen Bewegung der Scepterhaltung erhobenen Rechten fällt der Regen in dicken Tropfen auf die Stadt und den im Vordergrunde gelagerten Flußgott des Kaystros, während der Gott in der Linken einen gewaltig flammenden Blitz hält. Die Stadt ist durch mehre Gebäude und eine große Cypresse bezeichnet.

Schon Eckhel (a. a. O. p. 515) hat bei der Besprechung dieser Münze an eine Statue der um Regen zum Zeus flehenden Gaea auf der Akropolis von Athen[b]) erinnert und die Meinung ausgesprochen, der Typus der Münze von Ephesos könne wohl aus dieser Statue abgeleitet sein. Da aber einerseits in dem Münztypus keine derartige Figur der Gaea vorhanden und da andererseits die auf der Münze dargestellte Figur des Zeus für die dargestellte Handlung höchst unpassend und offenbar für diese nicht erfunden, sondern nur benutzt ist, was man doch von einem Werke aus alter und guter Zeit nicht glauben kann, so dürfte diese Ableitung sich schwerlich rechtfertigen lassen. Es möchte ferner sogar zweifelhaft sein, ob wir zu der Gaea auf der Akropolis eine Statue des Zeus hinzudenken oder mit Jahn[c]) dieselbe in dem Zeus Polieus suchen dürfen, welchen Pausanias (I. 24. 4) allerdings in der Nähe der Gaea erwähnt, ohne jedoch eine Beziehung desselben zu jener oder dieser zu dem Zeus auszudrücken und so, daß er zwischen Beiden mehre andere Gegenstände nennt[d]).

Über den verwandten dodonaeischen Regenzeus (Νάϊος) siehe Cap. 13: »Zeus mit dem Eichenkranze«.

Eine allbekannte und oft abgebildete[e]) Figur in einem Relief der Marc-Aurelssäule in Rom ist vielfach und bis in die neuere Zeit[f]) als: »Juppiter Pluvius« angesprochen worden. Obgleich sich Einiges hierfür anführen läßt (s. Lenormant a. a. O.), so haben doch die Zweifel an dieser Deutung, welche schon Eckhel[g]) ausgesprochen hat und welche Neuere theilen[h]) ein sehr großes Gewicht und müßten schärfer widerlegt sein, als dies bisher auch nur versucht ist, um den Glauben an den Juppiter Pluvius in dieser Gestalt und namentlich an seine Beflügelung neu zu befestigen.

Der Name Juppiter Pluvius, mit welchem Lenormant a. a. O. den auf Taf. VIII. No. 14 der Nouvelle Galérie mythologique abgebildeten Kopf einer Amethystgemme getauft hat, ist willkürlich nach oberflächlichen Scheingründen gewählt und überwiegend wahrscheinlicher Weise verkehrt.

---

p. 514, wo eine minder genaue Beschreibung des Typus und eine minder richtige Deutung der Inschrift gegeben ist.

a) Siehe Hase bei Mionnet Suppl. a. a. O.

b) Pausan. I. 24. 3 ἔστι δὲ καὶ Γῆς ἄγαλμα ἱκετευούσης ὗσαί οἱ τὸν Δία κτλ.

c) Nuove Memorie dell' Instituto p. 7 u. 8.

d) Ἐνταῦθα καὶ Τιμόθεος ὁ Κόνωνος καὶ αὐτὸς κεῖται Κόνων. — Πρόκνην δὲ τὰ ἐς τὸν παῖδα βεβουλευμένην αὐτήν τε καὶ τὸν Ἴτυν ἀνέθηκεν Ἀλκαμένης. — Πεποίηται δὲ καὶ τὸ φυτὸν τῆς ἐλαίας Ἀθηνᾶ καὶ κῦμα ἀναφαίνων Ποσειδῶν.

e) Nach Bartoli et Bellori: Columna Antonini tab. 14 et 15 z. B. in den Denkm. d. a. Kunst I. No. 395, Millin, Gal. mythol. pl. IX No. 41.

f) Lenormant, Nouv. Gal. myth. p. 58.

g) Doct. Num. Vet. II. p. 515 »nisi forte ea imago est Noti imbres advehentis secundum descriptionem Ovidii (Metam. I. 264 sq.).

h) Wieseler in den Denkm. d. a. Kunst II. S. 6 in der Anm. nach No. 14.

Φίλιος. Über die Statue des Zeus Philios in Megalopolis von dem jüngern Polyklet s. oben S. 51 f., wo auch von der dieser Gestaltung des Zeus zum Grunde liegenden Idee und von einer vermutheten Nachbildung der Statue des Polyklet auf einer Münze von Megalopolis gesprochen ist. Die einzigen durch die Beischriften ΖΕΥΣ ΦΙΛΙΟΣ oder ΦΙΛΙΟΣ ΖΕΥΣ verbürgten Darstellungen eines Zeus Philios finden sich auf Münzen, welche unter Traian in Pergamos geprägt sind, und zwar sehn wir dort sowohl den bärtigen und keineswegs besonders charakterisirten, obgleich milden Kopf des Gottes [a]) (s. Münztafel III. No. 23), wie diesen in ganzer Gestalt, sitzend, meistens in einem tetrastylen Tempel, in welchem der Kaiser neben ihm stehend erscheint [b]) oder auch allein auf einem Sessel [c]), in beiden Fällen ausgestattet mit der Phiale und dem Scepter, eine durch Nichts besonders ausgezeichnete Darstellung. Wenn man auch nicht vergißt, daß nach Pausanias' [d]) Zeugnisse die Pergamener Arkader zu sein behaupteten, welche mit Telephos nach Mysien ausgewandert seien, so wird man doch hierauf schwerlich die Vermuthung gründen wollen, die Darstellungen auf den pergamenischen Münzen, welche unter Traian auftauchen und mit ihm verschwinden, seien Nachbildungen der megalopolitaner Statue des Polyklet, obgleich auch für diese eine sitzende Stellung, der Natur des Gottes gemäß, wahrscheinlich ist.

Ob Münzen von Tarsos, welche Tölken [e]) auf den Zeus Philios bezogen hat, diesen Gott darstellen, ist zweifelhaft, nicht minder zweifelhaft aber auch, ob Welcker [f]) diesen Gott mit größerem Rechte als Phytalmios bezeichnet. Pinder [g]) benennt diese Gestalt, welche thronend in der gesenkten Rechten das adlerbekrönte Scepter, in der Linken »die dargebrachten Opfer des Landes, Weintraube und Ähre« hält, während neben ihr ein Weihrauchgefäß und unter ihrem Throne das Vordertheil eines geflügelten Löwen mit menschlichem Antlitz dargestellt ist, oder welche in anderen Exemplaren über der Rechten mit Traube und Ähre den Adler hat, wohl am richtigsten als den auch in der phoenikischen Beischrift benannten, in Tarsos einheimischen Baaltars oder Zeus Tersios [133]).

Nicht unwahrscheinlich dagegen ist die Vermuthung Stephanis [h]), daß in einem Sardonyxcameo der wiener Sammlung [i]) ein Mitglied der kaiserlichen Familie durch Blitz und Thyrsos in den Händen als Zeus Philios hat dargestellt werden sollen, nur daß man diese Darstellung weder was die durch die Person des Dargestellten

---

a) Mionnet Suppl. V. 433. 958 f.; vergl. Eckhel, Doct. Num. Vet. II. p. 465.

b) Mionnet II. 598. 559, Suppl. a. a. O. 433. 956 f., 434. 962.

c) Mionnet a. a. O. 598. 557. Suppl. 433 f. 960, 962 f. Eine Variante bietet die Nummer 961, wo der Zeus von einer zweiten Figur bekränzt wird.

d) Pausan. I. 4. 6. αὐτοὶ (Περγαμηνοὶ) δὲ Ἀρκάδες ἐθέλουσιν εἶναι τῶν ὁμοῦ Τηλέφῳ διαβάντων ἐς τὴν Ἀσίαν.

e) Im berliner Kunstblatt von 1828 (I.) S. 175.

f) Griech. Götterlehre II. S. 203.

g) Die ant. Münzen des königl. Museums in Berlin S. 70 No. 369. 370.

h) Compte-rendu de la comm. imp. arch. de St. Pétersbourg pour l'année 1867 p. 169. Anm. 4.

i) Abgeb. bei Eckhel, Choix de pierres gravées pl. 19 und bei Arneth, Die ant. Cameen des k. k. Münzcabinets Taf. 19 No. 12, wiederholt b. Wieseler, Denkm. d. a. Kunst II. No. 434, der eine andere Erklärung versucht.

bedingte Jugendlichkeit, noch was die Attributausstattung auch noch mit Kopfbinde und Aegis anlangt, als ein normales Bild des Zeus Philios betrachten darf.

Mit besonderem Nachdruck ist endlich in dem Kreise dieser Monumente eine aus der Sammlung des Herzogs von St. Albans in das britische Museum gelangte Büste[a]) zu erwähnen, welche gewöhnlich mit dem für alle milderen Zeusköpfe landläufigen Namen des »Meilichios« belegt wird. Wenn hierzu und namentlich zu einer Zurückführung auf den Meilichios in Argos von Polyklet (s. oben S. 50), wie auch schon von Anderen bemerkt worden, kein ausreichender Grund vorhanden ist, so kann für sie der Name eines Philios und die Zurückführbarkeit auf das Urbild des Philios vom jüngern Polyklet allerdings ebenfalls nicht bewiesen werden, man wird aber dieser Benennung einen nicht unbeträchtlichen Grad innerer Wahrscheinlichkeit schwerlich mit Recht absprechen können, wenn man sich nur die Mühe eines genauen Studiums der Formen und des Charakters dieses Monuments, und zwar nicht blos der Abbildungen desselben, die nicht ganz genügen, nicht verdrießen läßt[134]). Dieser Kopf nämlich, bei welchem eine etwas kleinliche Arbeit in den Haaren und im Bart, neben der Angabe von Augensternen und Pupillen, auf eine verhältnißmäßig späte Entstehungszeit, etwa unter Hadrian oder den Antoninen hinweist, ist nicht allein trotz seiner Bärtigkeit in ganz auffallendem Grade jugendlich, jugendlicher als vielleicht irgend ein zweiter bärtiger Zeuskopf aller Classen von Denkmälern und von ausgesprochen mildem Charakter, sondern er hat im Ausdruck etwas so hervorstechend Sinnliches und geradezu Dionysisches, daß, wenn nicht die Gesammtheit seiner Formen, besonders aber diejenigen der etwas niedriger als bei den meisten Zeusköpfen, aber sonst typisch gestalteten Stirn und die Anordnung von Haar und Bart den Zeus erwiesen, man fast in Versuchung gerathen könnte, nach einem andern Namen für diese Büste zu suchen. Das Sinnliche liegt besonders im Munde und zumal in der üppigen Unterlippe, während das Auge wie von einem leichten Rausch umnebelt dreinschaut, nicht anders, als so gewöhnlich dasjenige des Dionysos. Ist dem aber so — und es darf wohl erwähnt werden, daß namentlich einige vorzügliche Künstler den Charakter des in einer schönen Photographie ihnen vorgelegten Kopfes so auffaßten —, so dürfte dafür kaum eine andere Erklärung möglich sein und gewiß keine andere näher liegen als die, daß es sich hier in der That um einen dionysischen Zeus handelt. Und ein solcher ist eben der Zeus Philios[b]). Es ist wahr, die einzige beglaubigte Darstellung eines Kopfes des Zeus Philios, diejenige auf der oben angeführten pergamener Münze zeigt, um von den Feinheiten des Ausdruckes zu schweigen, welche man in einem solchen Gepräge gar nicht erwarten darf, Nichts von der eigenthümlichen Jugendlichkeit der londoner Büste und wenn wir den Münztypus für den Zeus Philios für maßgebend erklären, vollends wenn wir denselben auf die Statue des Polyklet zurückführen und für eine authentische Nachbildung derselben ansprechen wollen, dann haben wir in der londoner Büste keinen Philios und keine Reminiscenz des Kopfes der polykletischen Statue zu erkennen. Allein jene Voraussetzungen

a) Synopsis of the contents of the brit. Mus. 63. ed. p. 90, abgeb. in den Specimens of ancient sculpture I. pl. 31 (danach in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 3) und in den Ancient Marbles in the brit. Mus. X pl. 1.

b) Gerhard, Griech. Mythol. § 455. 2.

in Betreff der Münze wird kein besonnener Kritiker machen, wie sie auch seither noch von Niemand ausgesprochen sind. Der Gedanke dagegen, daß im üppigen kaiserlichen Rom der Zeus der Tafelfreuden und des Gelages, der sich, abgesehn von ernsteren Seiten seines Wesens, so beleuchten ließ, wie ihn der Komiker Diodoros von Sinope[a]) beleuchtet, nach einem vorzüglichen Vorbilde aus der Blüthezeit griechischer Kunst nachgeahmt worden sei, kann als fernliegend und unwahrscheinlich wohl nicht bezeichnet werden.

Χθόνιος. Der Zeus Chthonios ist von dem Katachthonios und dieser von Hades-Pluton nicht wohl zu trennen, kann also erst später behandelt werden.

Die Gestalten des römischen Juppiter mit bestimmten Beinamen, welche in langer Folge und in unzählbaren Exemplaren in Münztypen vorliegen, zu denen Votivreliefe einige, aber nicht sehr zahlreiche Ergänzungen bieten, zeigen mit ganz wenigen Ausnahmen, zu denen z. B. der Juppiter Stator gehört (s. oben S. 202), keinerlei Beständigkeit der Darstellung: der gleichbenannte Gott erscheint in wechselnder Gestalt, hier sitzend, dort stehend, in wechselnder Bekleidung, hier halb- dort ganz nackt, endlich mit wechselnden Attributen. Und andererseits: dieselbe gleichcomponirte, gleichbekleidete, mit gleichen Attributen ausgestattete Juppitergestalt ist bald so, bald so benannt. Folglich sind diese Typen kunstmythologisch bedeutungslos und es würde Zeit und Papier verschwenden heißen, wollte man eine Liste von ihnen aufstellen, welche Jeder, dem danach gelüstet, sich aus den Indices des Cohen'schen Werkes zusammenstellen kann[b]).

a) Bei Athen. VI. p. 239 b:

τὸ γὰρ παρασιτεῖν εὗρεν ὁ Ζεὺς ὁ Φίλιος,
ὁ τῶν θεῶν μέγιστος ὁμολογουμένως.
οὗτος γὰρ εἰς τὰς οἰκίας εἰσέρχεται
οὐχὶ διακρίνας τὴν πενιχρὰν ἢ πλουσίαν,
οὗ δ' ἂν καλῶς ἐστρωμένην κλίνην ἴδῃ,
παρακειμένην τε τὴν τράπεζαν πάνθ' ἃ δεῖ
ἔχουσαν ἤδη κατακλιθεὶς καὶ κοσμίως
ἀριστίσας ἑαυτὸν, ἐντραγὼν, πιὼν,
ἀπέρχετ' οἴκαδ' οὐ καταβαλὼν συμβολάς.

b) Vergl. außerdem die Übersicht bei Lenormant, Nouv. gal. myth. p. 72 f. und bei Rasche, Lex. rei num. II. II. p. 807 sqq.

DREIZEHNTES CAPITEL.

Einige in der Kunst bedeutender hervortretende Cultusgestaltungen des Zeus.

σκόπει δέ, εἰ μὴ πάσαις ταῖς ἐπωνυμίαις ταῖς τοῦ θεοῦ πρέπουσαν εὑρήσεις εἰκόνα.

Dio Chrys.

1. Zeus mit dem Eichenkranze.
(Ζεὺς Δωδωναῖος.)

Daß die Eiche Zeus' heiliger Baum sei, ist allgemein bekannt, die Frage ist nur, ob und in wiefern dies in der Weise als allgemein giltig betrachtet werden könne, wie es antike Zeugnisse [a]) und ihnen folgend mehre neuere Schriftsteller [b]) aussprechen, oder ob die Heiligung der Eiche an Zeus an bestimmte Locale gebunden oder von bestimmten Localen, einem oder mehren, aus weiterhin verbreitet worden und in welchem Umfange dies geschehn sei. Und diese Frage ist besonders deswegen schwer zu entscheiden, weil es uns an klaren historischen Zeugnissen und namentlich an solchen fehlt, welche ein Früher und Später und den innern Zusammenhang der Culte, ihre Verbreitung von Mutterstätten aus, berücksichtigen.

Das bekannteste [c]) und unzweifelhafteste Local der Heiligung der Eiche an Zeus war Dodona, aber nicht nur das in späterer Zeit allein bekannt gebliebene in Epirus, wie dies nach Anderen neuerdings auch Welcker [d]) behauptet hat, sondern auch das später vergessene in Phthia, der Heimath des Achilleus und der Aeakiden, mag dies nun die Mutterstätte des epirotischen oder von dort aus gegründet worden sein [e]). Zu anderen Belegen für diese Behauptung [f]) gesellen sich monumentale Zeugnisse. Zunächst die eichenbekränzten Zeusköpfe auf Silber- und Erzmünzen Thessaliens, sowohl der ganzen Landschaft [g]) wie der Stadt Magnesia [h]). Von den schönen Silbermünzen (Drachmen) Thessaliens ist auf der III. Münztafel No. 24 ein Exemplar [i]) als Probe und zur Vergleichung mit den verwandten epirotischen Münzen mitgetheilt. Allerdings kommt neben dem eichenbekränzten auch ein lorbeerbekränzter Zeuskopf auf den thessalischen wie nicht minder auf epirotischen Münzen vor [k]), allein das hebt jene Thatsache nicht auf und es ist kein Grund abzusehn,

---

a) So Plin. H. XII. 3.: Arborum genera numinibus suis dicata perpetuo servantur, ut Jovi aesculus, Apollini laurus, Minervae olea etc., wenn Plinius hier und XVI. 11: civica (corona) iligna primo fuit, postea magis placuit ex aesculo Jovi sacra etc. und wie Phaedr. fab. III. 17. 2 nicht ausschließlich von Rom redet, vergl. Plutarch. Coriol. 3.; ferner z. B. Schol. Arist. Av. 480. ἡ δρῦς .... ἐστὶν ἱερὰ τοῦ Διός.

b) Preller, Griech. Mythol. 2. Aufl. I. S. 96, Bötticher, Baumcultus der Hellenen S. 406 f.

c) Vergl. Bötticher a. a. O. S. 111 ff.

d) Griech. Götterlehre II. S. 192 »Die Eiche, der majestätischeste Baum, war des Zeus Heiligthum in Dodona in Epirus (I. 202)«.

e) Vergl. E. Curtius, Griechische Geschichte 3. Aufl. I. S. 89.

f) Vergl. m. Abhandlung: Zur Erkenntniß u. Kritik der Zeusreligion in den Abhh. der k. sächs. Ges. d. Wiss. Phil.-histor. Classe IV. S. 32 ff.

g) Eckhel, Doct. Num. Vet. II. p. 133, Mionnet II. 2. 9—12, 3. 18—26. Suppl. III. 261 f. 1, 9, 11—14.

h) In der königl. Münzsammlung in Berlin, Drachme; bei Mionnet nicht verzeichnet.

i) Mionnet II. 2. 10, Rvs.: ΘΕΣΣΑΛΩΝ . ΚΕΦΑΛΟΥ . ΘΕΜΙΣΤΟ . kämpfende Pallas rechtshin; ungenügend abgeb. das. pl. 71. No. 1.

k) Mionnet a. a. O. 2. 2—8 u. sonst.

warum man leugnen müßte, daß der thessalische Zeus aus altpelasgisch-dodonaeischer Cultusüberlieferung, wenn auch einer verblaßten, mit Eichenlaub bekränzt erscheine.

Die eigentliche Fundstätte aber von Darstellungen des eichenbekränzten Zeus bilden die Münzen von Epirus, der Landschaft [a]), der Stadt Kassope [b]) und der epirotischen Könige und hier kann man nicht zweifeln und hat auch nie gezweifelt, daß es sich um den Gott des historisch allein bekannten Dodona in Epirus und die dortige weltberühmte heilige Eiche handelt [c]). Die Münzen der Landschaft Epirus mit der ständigen Aufschrift ΑΠΕΙΡΩΤΑΝ auf der Kehrseite zeigen auf der Vorderseite entweder den eichenbekränzten Kopf des Zeus allein (s. Münztafel III. No. 25 [d]) mit welchem der auf dem Blitze stehende Adler im Eichenkranze auf dem Rvs. verbunden ist, oder die Köpfe des eichenbekränzten Zeus und der Dione (nicht Hera zu nennen), welche einen, ebenfalls mit Eichenlaub verzierten Stephanos und einen Schleier trägt (s. Münztafel III. No. 26 [e]), verbunden auf dem Rvs. mit dem stoßenden Stier im Eichenkranz, entweder dem Opferthiere des Zeus oder einer Anspielung auf den (auch aus Hesiod. fragm. 80 bekannten) Heerdenreichthum von Epirus [f]). Künstlerisch betrachtet kann man die Typen dieser ziemlich kräftig, selbst ein wenig derb modellirten Zeusköpfe nicht grade sonderlich bedeutend nennen, am wenigsten wird man sagen dürfen, es seien in ihnen Züge des eigenthümlichen Wesens des epirotisch-dodonaeischen Gottes ausgeprägt, wie dies bei einigen demnächst anzuführenden Münzen allerdings der Fall ist; aber grade diesen Münzen gegenüber mag auf den durchaus ruhig-ernsten Ausdruck in diesen Köpfen hingewiesen werden, sowie auf die unverkennbare Ähnlichkeit mit den Zeusköpfen der thessalischen Münzen, deren Gepräge jedoch demjenigen der epirotischen überlegen ist. Am wenigsten schön kehrt wesentlich derselbe Kopf auf den Münzen von Kassope (s. oben) wieder, deren Kehrseite auch den Adler auf dem Blitz im Eichenkranze zeigt. Am schönsten und charaktervollsten ist der Kopf des dodonaeischen Gottes auf den Münzen des Königs Pyrrhos von Epirus [g]) (Münztafel III. No. 27 [h]) ausgeprägt, verbunden auf dem Rvs. mit der thronenden Dione, welche, das Haupt mit dem Kalathos geschmückt, das Scepter ruhig im rechten Arme liegen hat und mit der Linken den Schleier über die Schulter zieht, umher die Inschrift ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΥΡΡΟΥ. Der sehr energische, eher finstere als milde Zeuskopf der Vorderseite hat, wie schon früher (S. 100) bemerkt worden ist, in Formen und Ausdruck und ganz besonders auch in der Anordnung des Haares eine auffallende Ähnlichkeit mit den Zeusköpfen auf bruttischen Münzen (s. Münztafel I. No. 9), nur

---

a) Mionnet II. 47 sq. 1—15, Suppl. III. 359 sq. 1—10.

b) Mionnet II. 53. 55.

c) Vergl. Eckhel, Doct. Num. Vet. II. p. 161, Müller, Handb. § 350. 5.

d) Es ist das Exemplar bei Mionnet a. a. O. No. 12 mit den Magistratsnamen ΛΥΣΗΝ und ΦΟΡ und ΑΝΤ in Monogramm, ungenügend abgeb. bei Mionnet Suppl. III. pl. 13. No. 2 auch bei Lenormant, Nouv. gal. myth. pl. V. No. 6.

e) Es ist das Exemplar bei Mionnet a. a. O. No. 1, ungenügend abgeb. das. Suppl. a. a. O. No. 1. auch bei Lenormant a. a. O. No. 7.

f) Vergl. Eckhel a. a. O., Gerhard, Griech. Mythol. § 190. 6.

g) Mionnet II. 64. 23 f. (Arg.) Suppl. III. 422. 10 (Arg.) 13 (Ae.)

h) Es ist das Exemplar bei Mionnet a. a. O. No. 23 ungenügend abgeb. Suppl. a. a. O. pl. 13. No. 6, das andere, durch einen Blitz hinter dem Kopfe ausgezeichnete ist abgeb. in dem Tafelbande pl. 71. No. 8, wiederholt Denkm. d. a. Kunst I. No. 262.

ist er in den Formen noch etwas kräftiger modellirt als jener und im Ausdruck noch bewegter. Ein solcher Charakter entspricht sehr wohl dem Wesen des Gottes, dessen Stimme man im Windesrauschen in den Zweigen der heiligen Eiche vernahm, dessen Wirksamwerden also in der bewegten Luft erkannt wurde und sich demnach von dem Wesen des in himmlischer Klarheit auf dem Olymp thronenden Zeus beträchtlich unterschied[135]. Einen seherischen Ausdruck dagegen, wie man ihn bei dem Gotte des ältesten Orakels voraussetzen könnte, hat dieser Kopf nicht; einen solchen könnte man viel eher in dem schönen und durch feine und edle Formen und ruhige Milde vor allen Zeusköpfen epirotischer Münzen ausgezeichneten, eichenbekränzten Kopf auf einer Goldmünze des epirotischen Königs Alexandros' I. (s. Münztafel III. No. 28[a]) erkennen und nur an diese Münze, nicht an die angeführten anderen, welche den verbürgten Zeus Dodonaeos darstellen, am wenigsten an diejenige des Pyrrhos läßt sich von Monumenten anderer Gattungen die Kolossalbüste des eichenbekränzten Zeus in Berlin[b]) anknüpfen, welche E. Braun[c]) unter dem Namen des Zeus Dodonaeos veröffentlicht hat. Über die Richtigkeit dieses Namens kann kein Zweifel sein; sie wird allerdings zunächst erwiesen durch den großen Eichenkranz, welcher der Büste wie den Köpfen der epirotischen und thessalischen Münzen im Haare liegt, nicht minder aber durch die nicht sowohl »struppig«, wie Braun sagt, als vielmehr wie feucht herabhangenden Locken des Haupthaares und besonders des Bartes, welche nach des Herausgebers richtiger Bemerkung dem Kopf Ähnlichkeit mit der Bildung des Poseidon und anderer Wassergötter verleihen, so daß man die Büste mit dem Namen eines Juppiter Pluvius hat belegen wollen, den Braun mit Recht ablehnt. Aus dodonaeischem Cultus erklärt sich jede Eigenthümlichkeit der Büste. Denn während der Eichenkranz den Gott der orakelnden, heiligen Eiche bezeichnet, weist das feuchte Haupt- und Barthaar auf den Regen- und Quellzeus, Ζεὺς Νάϊος[d]) hin, welchem das Fest der Νᾶα oder Naia gefeiert wurde, welcher in der deukalionischen Fluthsage als der Gott der Sinfluth thätig ist[e]), derselbe, mit welchem als dem Regengeber, dem Hellenios der Aeakiden, die Sage von Aeakos und seinem Gebet um Regen bei allgemeiner Dürre in Verbindung steht[f]), von Aeakos, welcher noch bei Ovid um ein Volk fleht, stehend unter einer heiligen Eiche »aus dodonaeischem Samen«[g]), derselbe endlich, auf welchen sich die Aufforderung Ἀχελώῳ θύειν[h]) bezog, dem Acheloos,

a) Mionnet II. 61. 3; gezeichnet nach einer Schwefelpaste, Rvs. Blitz zwischen Lanzenspitze und Stern, ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΤΟΥ ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΥ.

b) Siehe Gerhard, Berlins antike Bildwerke No. 425, Verzeichniß der Bildhauerwerke No. 143.

c) Antike Marmorwerke, Erste Dekade Taf. 4.

d) Die Nachweise bei O. Jahn, Archaeol. Zeitung von 1848 S. 303, welcher die ganze Sache richtig beleuchtet.

e) Vergl. Gerhard, Griech. Mythol. § 190. 4, Preller, Griech. Myth. 1. Aufl. I. S. 81, (vergl. 2. Aufl. I. S. 65) und m. Abhandl. Zur Zeusreligion S. 33 f. mit Anm. 70.

f) Vergl. Dissen zu Pindar Nem. IV. 51 und meine angef. Abhandlung a. a. O. Bötticher, Baumcultus der Hellenen S. 409 f.

g) Metam. VII. 622.

Forte fuit iuxta patulis rarissima ramis
Sacra Jovis quercus de semine Dodonaeo.

h) Ephorus bei Macrob., Ephori fragmm. ed. Müller 27.

der, wenn auch als einzelner Fluß bei dem epirotischen Dodona localisirt, ursprünglich der Fluß schlechthin [a]), eine andere Hypostase des im Wasser wirkenden, zeugenden und Fruchtbarkeit schaffenden und eben deswegen der Gaea-Dione gepaarten dodonaeischen Zeus war. Einen solchen überwiegend segensreichen Gott mit dem milden Gesichtsausdruck zu finden, welchen nächst der zuletzt angeführten Münze des Alexandros insbesondere die berliner Büste unverkennbar zeigt, kann eben so wenig befremden wie der Charakter des Seherischen, welcher in dem emporgewendeten Blick und dem redend geöffneten Munde der berliner Büste ausgesprochen, in dem Auge des Münzkopfes angedeutet ist und welcher dem von Alters her und auf allen Stufen seiner Umwandlungen orakelnden Zeus von Dodona zukommt. Das nasse Haar aber hat Nichts mit der δυσχείμερος Δωδώνη der Ilias (XVI. 236) zu thun, wie Braun meinte, da einerseits dieses rauhwinterliche Dodona nicht das später allein bekannte epirotische, Nichts weniger als rauhwinterliche ist [b]), welches allein doch und nicht etwa das vergessene phthiotische, ein Monument aus späterer Kunstzeit, wie die berliner Büste, angehn kann, und da andererseits aus einem homerischen Beiworte, das sich nicht auf den Gott, sondern auf sein Cultuslocal bezieht, nun und nimmermehr der Charakter eines plastischen Kunstwerkes abgeleitet werden kann. Und eben deswegen genügt es auch zur Erklärung der Büste nicht, darauf hinzuweisen, daß nach antiken und modernen Zeugnissen die Gegend um das epirotische Dodona quellenreich und feucht sei [c]), sondern es muß darauf bestanden werden, daß der Gott selbst von Dodona seinem Wesen nach ein Ὑέτιος ist, welcher im Regen die Quellen nährt, die eben deswegen ἐκ Διός sind.

Sind hiermit diejenigen Monumente erschöpft, welche ohne allen Zweifel den dodonaeischen Zeus angehn, so doch keineswegs diejenigen, welche sich mit größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit auf denselben beziehn lassen.

Bleiben wir zunächst bei denjenigen stehn, welche den Gott ohne Hinzufügung eines weitern Attributs eichenbekränzt zeigen, so sind vorab noch ein paar Münzen von Magnesia in Jonien [d]), und von Sagalassos in Pisidien [e]) zu nennen. Welcher Zusammenhang mit dodonaeischem Cultus hier vorliegt oder wie sonst die Eichenkränze zu erklären sein mögen, muß allerdings vor der Hand dahinstehn. Bei den auf makedonischen Münzen so vielfach die verschiedensten Typen umgebenden Eichenkränzen darf wohl an die altpelasgischen Elemente im makedonischen Volke erinnert und damit auf die Möglichkeit dodonaeischer Cultustradition hingewiesen werden, aus welcher Quelle dagegen die Eichenkränze stammen, welche auf Münzen von Aegae in Aeolis (s. Münztafel II. No. 19 [f]) von Smyrna in Jonien [g]) und von Kyzikos [h]) verschiedene Typen umgeben, muß hier unerörtert bleiben, denn das

a) Bergk in den N. Jahrbb. für Philol. Bd. 81. 82. S. 394. Preller, Gr. Myth. 2. Aufl. I. S. 29.

b) S. Welcker, Griech. Götterlehre I. S. 199 und meine genannte Abhandlung S. 32.

c) S. Jahn a. a. O., E. Curtius, Griech. Geschichte 3. Aufl. I. S. 88.

d) Mionnet III. 143. 599, wo irrig: »tête laurée de Jupiter« angegeben ist, der Eichenkranz ist vollkommen unzweifelhaft nach der Schwefelpaste.

e) Mionnet III. 511. 103, wo abermals irrig der Zeuskopf lorbeerbekränzt genannt wird, während der Eichenkranz in der Schwefelpaste deutlich ist.

f) Vergl. gegenüber dem oben S. 155 angedeuteten Zweifel wegen der Attribuirung. Eckhel, Doct. Num. Vet. II. p. 65.

g) S. Eckhel a. a. O. und p. 533 und Mionnet III. 190. 910—918 und sonst.

h) Vergl. Archaeol. Zeitung von 1849. Taf. 10. No. 1.

sind specifisch numismatische Fragen. Den ephesischen Hyetios (s. oben S. 226) gradezu als dodonaeischen Zeus zu bezeichnen und aus seinem Vorkommen »Dodonisches in Asien« oder »Zeusdienste dodonischer Art« abzuleiten, wie dies Gerhard[a]) thut, ist schwerlich gerechtfertigt, denn Zeus als Regengeber unter verschiedenen Beinamen ist ja in vielen Orten verehrt und um seinen Segen angefleht worden, welche mit Dodona und seinem Naïos Nichts zu thun haben. Über den angeblichen dodonaeischen Zeus von Halikarnaß s. oben Ἀσκραῖος S. 210 f.

Nächst den Münzen sind ferner einige plastische Monumente wenigstens zu nennen, welche Zeus eichenbekränzt darstellen sollen oder denen der Name des Dodonaeos beigelegt wird.

Ersteres gilt von einer Marmorbüste, welche im Museo Chiaramonti I. tav. 6 abgebildet ist und deren Kranz im Texte als Eichenkranz bezeichnet wird[b]), während er in der Zeichnung durchaus als ein gewöhnlicher Lorbeerkranz erscheint. Sollte er dies in der That nicht sein, so kann er höchstens für einen Kranz vom Laube der immergrünen Steineiche gelten, welches fast vollkommen ganzrandig ist, und sich demnach wesentlich von den Eichenkränzen unterscheidet, um welche es sich hier handelt und welche ohne Ausnahme in allen bisher verzeichneten Monumenten sowie in mehren der weiterhin zu nennenden dargestellt sind. Um einen dodonaeischen Zeus würde es sich also wohl in keinem Falle bei jener Büste handeln.

Ferner wird von einer Anzahl kleiner Bronzen behauptet, sie stellen den mit Eichenlaub bekränzten Zeus dar. So sagt dies Visconti[c]) von einer bei Montfaucon[d]) abgebildeten Statuette, bei der aber in der Zeichnung von einem Eichenkranze nicht eine Spur zu entdecken ist. Dasselbe gilt von einer in den Bronzi di Ercolano Vol. II. tav. 2 abgebildeten Statuette. Und wenn weiter in dem Katalog des k. k. Münz- und Antikencabinets in Wien S. 279 und 281 die mit No. 458 und 491 bezeichneten Figuren als »Jupiter Dodonaeus« bezeichnet werden, während von einer Eichenbekränzung, welche allein diesen Namen rechtfertigen könnte, wie nach genauer Untersuchung der Originale und nach einer von No. 458 vorliegenden Zeichnung versichert werden darf, nicht die Rede sein kann, so wird es kaum zu verargen sein, wenn auch bei den Zeusstatuetten in der fürstlich waldeckischen Sammlung in Arolsen, welche[e]) als mit Eichenkränzen ausgestattet bezeichnet werden, wenigstens noch ein Zweifel über die Richtigkeit dieser Bestimmung der Kränze festgehalten wird.

Wohl aber giebt es noch ein plastisches Monument, in welchem die Eichenbekränzung des in demselben dargestellten Zeus über allen Zweifel erhaben ist, während allerdings die Frage, ob der Gott als der echte Zeus Dodonaeos zu betrachten sei, damit noch keineswegs erledigt und auch sehr schwer zu beant-

---

a) Griech. Mythol. § 197. 2.

b) Ebenso Beschreibung Roms II. II. S. 42 No. 57. Das Original ist mir nicht bekannt und nicht mehr an Ort und Stelle.

c) Mus. Pio-Clem. Vol. V. p. 3. Auch Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 29 zählt diese Statuette unter den Monumenten auf, welche Zeus mit verhülltem Haupte und »nebenbei auch dem Eichenkranze« darstellen.

d) Antiquité expliquée Vol. I. pl. 9. No. 9.

e) Gaedechens, Die Antiken des fürstl. Waldeckischen Museums zu Arolsen S. 34 f. No. 12, 13, 16 und 18.

worten ist. Dies Monument ist der in den letzten Jahren so vielfach besprochene und so verschieden erklärte Prometheussarkophag in Neapel [a]).

Allerdings wird man geneigt sein anzunehmen, daß ein Künstler wie derjenige dieses Sarkophagreliefs, welches bei aller Rauhheit seiner Arbeit so viele Gedanken und so mancherlei Ungewöhnliches, dabei aber Treffendes enthält, seinen Zeus kaum ohne bestimmte Absicht mit einem so gewaltigen und so sehr in die Augen fallenden Eichenkranz ausgestattet haben wird; es kann deswegen auch schwerlich genügen, wenn man, wie dies Welcker [b]) thut an diesem Umstande mit den Worten vorübergeht, dieser Zeus sei »gleich dem dodonaeischen« mit Eichen bekränzt oder auch, wie Wieseler (im Text a. a. O.) zu sagen, er solle »schwerlich den dodonaeischen Gott bezeichnen«, wenn man nicht bestimmt anzugeben weiß, was denn sonst etwa mit dieser Eichenbekränzung gemeint sei. Andererseits muß man freilich zugestehn, daß sich nur dann bündig beweisen lassen würde, der Künstler habe in der That den Zeus Dodonaeos gemeint, wenn man darzuthun vermöchte, daß eben dieser Zeus in dem ganzen Zusammenhange der Ideen und Allegorien dieses Sarkophags eine besondere Bedeutung habe. Von dem Nachweis dieses Zusammenhanges aber sind wir, trotz den verschiedenen Besprechungen so bedeutender Gelehrten wie die, welche sich in neuerer Zeit mit diesem Monumente befaßt haben, noch weit entfernt, ja weiter, als es früher scheinen mochte, seitdem Welckers ohne Frage in sich wohl zusammenhangende Deutung dadurch zerrissen ist, daß Wieseler nach Conze's [c]) Vorgange die von Welcker als Aphrodite aufgefaßte Figur mit größerer Wahrscheinlichkeit als Psyche und den im Mittelpunkte der ganzen Darstellung daliegenden Menschen als den eben gestorbenen, nicht aber als den, wie Welcker meinte, eben durch Aphrodite zu belebenden erklärt hat. Könnte man an der Welcker'schen Deutung der fraglichen Figur als Aphrodite festhalten, so würde es nahe genug liegen, in dem Zeus und der neben diesem thronenden Göttin das Elternpaar derselben, Zeus und Dione, nicht Hera, zu erkennen und dann wäre man weiter vollkommen berechtigt, zu sagen, der Künstler habe seinen Zeus als den dodonaeischen Gemahl der Dione bewußtermaßen mit dem Eichenkranze geschmückt, derselbe sei also in der That kein anderer, als der Zeus Dodonaeus; ist dagegen die in Rede stehende Person nicht Aphrodite, sondern Psyche, so fällt mit der Bezüglichkeit des thronenden Götterpaares auf sie die einfachste Deutung des Eichenkranzes des Zeus mit zu Boden.

Nichtsdestoweniger wird sich noch Einiges für die Ansicht geltend machen lassen, daß der Künstler seinen Zeus als den Gott von Dodona verstanden habe.

Zunächst ist die Göttin neben ihm ungleich wahrscheinlicher Gaea-Dione als Hera zu benennen. Hermes, der ἐριούνιος und πλουτοδότης reicht ihr den Beutel, den er aus der ausgestreckten Hand des Hades-Pluton empfangen haben mag; so verstanden auch Jahn [d]) und Welcker [e]), das Umgekehrte, daß Hermes den Beutel

a) Gerhard u. Panofka, Neapels ant. Bildwerke S. 54 f. No. 179, steht jetzt im Zimmer des großen Zeustorso aus Cumae; abgeb. zuerst bei Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 61 und danach oft wiederholt, siehe die neuere Litteratur bei Wieseler im Texte zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 841 S. 29.

b) Alte Denkmäler II. S. 287.

c) De Psyches imaginibus quibusdam, Berol. 1855. p. 18.

d) Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. Phil.-histor. Classe von 1849. S. 162.

e) A. a. O. S. 287.

von der Göttin empfange, um ihn dem Hades zu überliefern, wie Wieseler annahm, ist weder der Darstellung nach in gleichem Grade wahrscheinlich, noch giebt es einen gleich guten Sinn. Die Bedeutung der Überreichung des Beutels durch Hermes hat Jahn unter Welckers Zustimmung durch Vergleichung zweier in Müllers Handbuch § 381. 4[a]) zusammengestellten Denkmäler, in denen Hermes hier der Gaea (ΓΗ, ΕΡΜΗΣ ist den Figuren des Reliefs beigeschrieben), dort angeblich der Demeter, welche aber wahrscheinlich ebenfalls Gaea oder Gaea-Dione zu nennen sein wird, den Beutel reicht, erläutert, wobei er jedoch, in Übereinstimmmung mit Welcker und Wieseler, annimmt, die Göttin in dem neapeler Sarkophagreliefe sei nach ihrem ursprünglichen Naturbegriff als Erdgöttin aufzufassen. Nun ist aber dieser ursprüngliche, obgleich ganz gewiß richtig erkannte Grundbegriff der Hera als Erdgöttin in der poetischen Mythologie und in der auf diese gestützten bildenden Kunst in dem Grade verdunkelt und von anderen Auffassungen und Erklärungen überwuchert worden, daß man sich nicht genug wundern könnte, Hera in einem so späten Relief in einer Handlung dargestellt zu finden, welche, der Himmelskönigin durchaus fremd, der Erdgöttin als solcher einzig und allein zukommt. Viel näher liegt es, in ihr Dione zu erkennen, deren Wesen als Erdgöttin ungleich weniger überdeckt ist und welche in den epirotischen Münzen, wo sie neben Zeus erscheint, mit dem Schleier versehn ist, wie in dem Sarkophagrelief und wie nicht minder die Gaea in dem oben angeführten veroneser Relief und die entsprechende Figur des pompejanischen Wandgemäldes. Wenn man sich demnach entschließt, die Göttin neben Zeus in dem neapeler Sarkophagrelief Dione anstatt Hera zu nennen, so würde damit ziemlich entschieden sein, daß der Künstler bei dem Zeus an den Gemahl der Dione gedacht und, eben um diesen, den dodonaeischen Zeus zu bezeichnen, denselben mit dem Eichenkranz ausgestattet hat. Wesentlich unterstützt wird diese Annahme, wenn man in der zwischen den beiden sitzenden Gottheiten sichtbaren kleinern weiblichen Figur mit Stephane und Kalathos auf dem Kopfe, welche Welcker Dia oder Dies nennt, mit Wieseler Aphrodite erkennt, welche dann zwischen ihrem dodonaeischen Elternpaar erscheinen würde. Und endlich mögen doch auch noch die folgenden Umstände nicht ganz außer Acht gelassen werden. Erstens daß der Zeus die Phiale in der Rechten nicht blos hält oder sie wie ein Opfer heischend vorstreckt, sondern daß er sie ausgießt, was den Regen- und Quellgott Νάϊος von Dodona füglich bezeichnen mag; zweitens daß der in seine Trompete blasende Windgott neben dem thronenden Götterpaare mit dem dodonaeischen Zeus, dessen Stimme man im Windesrauschen vernahm und der seinem Wesen nach ein Gott des belebenden und befruchtenden Lufthauches war, weit sinnvoller angebracht ist, als neben einem beliebigen andern Zeus; drittens daß hinter der am rechten Ende der ganzen Darstellung unten gelagerten Gaea wiederum ein Eichenbaum erscheint, welcher freilich zuweilen ohne besondere Bedeutung anstatt eines beliebigen andern Baumes gesetzt worden sein mag[b]), womit jedoch nicht erwiesen ist, daß hier, wo, wie zu Anfange bemerkt, eine Fülle von Gedanken

a) a. Griechisches Relief in Verona, abgeb. nach Mus. Veron. tab. 51. No. 9 in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 329; b. Wandgemälde aus der Casa di Meleagro in Pompeji (Helbig No. 362), abgeb. nach Mus. Borbon. Vol. XI. tav. 38 in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 330.

b) Vergl. O. Jahn, Archaeol. Beiträge S. 53 Note 4.

herrscht und Nichts erweislich gedankenlos gemacht ist, das Gleiche gelte, so daß der Baum sehr füglich angebracht sein mag, um auch die Gaea als dodonaeische zu bezeichnen. Alles dies erwogen wird man allerdings noch nicht sagen dürfen, es handle sich bei dem Zeus des neapeler Reliefs in der That in bestimmter Weise um den Dodonaeos, wohl aber wird man die Möglichkeit, daß dem so sei, anerkennen dürfen, und wohl thun, bei ferneren Bestrebungen zur Aufklärung der noch nicht durchaus verstandenen Gesammtvorstellung den Ideenkreis des Cultus und der Sagen von Dodona mit ins Auge zu fassen.

Eine andere Frage ist, ob man auch dem Maler eines aus Herculaneum stammenden Wandgemäldes die Absicht zutrauen soll, den von ihm dargestellten Zeus durch die Bekränzung mit Eichenlaub als den dodonaeischen zu bezeichnen.

Das Gemälde, um welches es sich handelt, ist das schon oben (S. 189 Wandgemälde η) angeführte, in neuerer Zeit mehrfach besprochene [a]), welches, das ist die gemeinsame Überzeugung aller Erklärer, mögen dieselben auch in Einzelheiten der Erklärung von einander abweichen, Zeus verliebt, unter die Macht des Eros gebändigt darstellt. Nun hat mit dieser Situation des Gottes Dodona ganz gewiß Nichts zu schaffen, denn daß gerade der dodonaeische Zeus besonders ein der Liebe unterworfener gewesen sei, ist weder irgendwo überliefert, noch auch wahrscheinlich und danach müßte man sagen, daß der Maler ohne bestimmte Absicht, es wäre denn die künstlerische eines besonders stattlichen Schmuckes gewesen, seinem Zeus den Eichenkranz gegeben hat. Und das wird denn in der Hauptsache wohl auch so sein, obgleich der sehr ungewöhnliche Hintergrund des Bildes, die Wolken, auf denen anstatt etwa auf einem an sich eben so möglichen Berggipfel der Gott gelagert ist und die ihn rings umgeben, sowie der sehr selten dargestellte Regenbogen, welcher sich durch dieselben und über die Hauptgruppe hinzieht, trotzdem die Vermuthung auftauchen läßt, der Künstler habe Kenntniß davon gehabt, daß grade der Gott von Dodona in besonderem Maße der Herr des Luftreiches, der Wolken und des Regens war. Im Gewitter und im Regen steigt Zeus hernieder zur Erde, aus den Wolken ergießt er die Wasser, welche den Schoß der Erde befruchten, das sagen lateinische Dichter [b]) so gut wie die Griechen [c]). Und wenn nun der Maler seinen Zeus in dem Sinn als Καταιβάτης hätte darstellen wollen, den wir bei Suidas [d]) angedeutet finden und auf den vielleicht auch Valerius Flaccus [e]) anspielt, so möchte er ihm zu dem Zwecke nicht blos seinen Blitz in die Hand gegeben, sondern ihn in Wolken gelagert, von dem Regenbogen überspannt und mit dem Eichenlaube des dodo-

a) Helbig, Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens S. 32 f. No. 113, wo die neuere Litteratur angeführt ist.

b) Z. B. Vergil Georg II. 325:

Tum pater omnipotens foecundis imbribus aether
Coniugis in gremium laete descendit etc.

c) Besonders Aeschyl. Danaid. fragm. 38 Dind.

d) Suid. v. Καταιβάτης· Ζεὺς παρ' Ἀθηναίοις· παρὰ τὸ καταβιβάζειν τοὺς κεραυνοὺς ἢ ἀπὸ τοῦ καταβαίνειν δι' ἔρωτα τῶν γυναικῶν.

e) Valer. Flacc. Argon. IV. 351

videre priores
Saepe Jovem terras Argivaque regna Pelasgum
Virginis Jasiae blandos descendere ad ignes.

naeischen Regengottes geschmückt dargestellt haben, so daß doch nicht eine bloße künstlerische Laune vorläge. Doch soll dies keineswegs als sicher hingestellt werden.

Schließlich sei von Monumenten, welche Zeus mit dem Eichenkranz allein ausgestattet zeigen, noch ein Cameo erwähnt, von welchem sich ein Abdruck in Cades' Impronte gemmarie [a]) befindet (s. Gemmentafel III. No. 1). Der Gott erscheint in demselben mit einer sehr fest gefügten Physiognomie und ernstem Ausdruck, das Haar über der Stirn in reichen Locken und sehr dick emporbäumend, in großer Masse lang in den Nacken hangend, der Bart ist entsprechend dick aber nicht lang, das Ohr vom Haare ganz entblößt. Der Kopf ist eigenthümlich genug, ob man ihn aber für den dodonaeischen Zeus und für welche Seite seines Wesens etwa charakteristisch nennen dürfe, muß dahinstehn.

Zu den bisher besprochenen Monumenten, welche Zeus nur durch den Eichenkranz ausgezeichnet darstellen, kommt noch eine kleine Reihe anderer, welche mit dem Eichenkranze ein weiteres Attribut verbinden und welche, so vielfach sie bisher mit jenen unterscheidungslos verbunden oder vermischt behandelt worden sind, deshalb von denselben wenn auch nicht getrennt, so doch geschieden werden müssen, weil das zweite Attribut jedenfalls eine Bedeutung für sich hat und eine Seite im Wesen der Gottheit darstellt, von der jedenfalls erst zu untersuchen ist, in wiefern auch sie dem dodonaeischen Zeus entspricht. Am ehesten dürfte dieses der Fall sein bei den Monumenten, welche

2. Zeus mit dem Eichenkranz und dem Schleier

darstellen. Es sind dies die folgenden:

1. Bronzebüste 17 cm. hoch im k. k. Münz- und Antikencabinet in Wien [b]) (s. Figur 20 [c]); dieselbe war früher im Chorherrenstifte Klosternenburg bei Wien, es kann aber kaum ein Zweifel darüber bestehn, daß sie identisch sei mit der im Museum Odescalcum (Romae 1752) II. tab. 33 [d]) und noch früher bei Causens, Mus. Roman. I. sect. 2. tab. 1 abgebildeten, so schlecht und ungenau diese Zeichnungen auch sein mögen, welche sogar, wie viele alte Abbildungen die Seiten rechts und links vertauschen, so daß der in der That rechts befindliche Blitz in ihnen links erscheint.

2. Cameo, von dem ein Abguß in Cades' Impronte gemmarie [e]) ist.

3. Das vielbesprochene Wandgemälde (oben S. 189 ξ) mit dem ἱερὸς γάμος des Zeus und der Hera [f]).

---

a) Classe 1. Divinità maggiori, A. Giove No. 18, auch citirt von Helbig, Ann. dell' Inst. v. 1864 p. 275 Note 10.

b) Vergl. v. Sacken u. Kenner, Die Sammlungen des k. k. Münz- und Antikencabinets S. 284 f. No. 532b.

c) Nach einer neuen Zeichnung vom Original, welche Hrn. Freiherrn von Sacken verdankt wird.

d) Wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 29. In der frühern Ausgabe des Mus. Odescalc. (R. 1747) ist die Büste Vol. II. 88.

e) Classe 1. Divinità maggiori A. No. 24, angeführt auch von Helbig, Ann. dell' Inst. von 1864 p. 275 Note 2.

f) Helbig, Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens S. 33 f. No. 114. Zu der hier angeführten neuern Litteratur ist hinzuzufügen: Förster, Die Hochzeit des Zeus und der Hera, Breslau 1867 S. 35 f.

Als viertes Denkmal führen sowohl Wieseler[a]) wie Helbig (a. a. O. Note 8 »probabilmente«) die schon oben (S. 235) citirte Bronzestatuette bei Montfaucon, Ant. expl. I. 9. 9 an, bei welcher aber der Schleier grade so zweifelhaft ist, wie der Eichenkranz.

Außer in diesen Monumenten, bei welchen sich der Schleier mit dem Eichenkranze vereint, findet sich derselbe allein noch in einer Anzahl von Denkmälern (siehe unten 5), auf welche hier voraus verwiesen werden muß, weil der Schleier bei der Mehrzahl derselben, allerdings nicht bei allen, dieselbe Bedeutung haben wird, wie bei den hier zunächst in Rede stehenden.

Was diese Bedeutung anlangt, glaubte Visconti[b]) die Verschleierung bei Zeus beziehn zu dürfen auf 1. den Zeus Skotitas, 2. den Nephelegeretes, 3. den Ikmaeos, 4. den Ombrios oder Hyetios und 5. den Katharsios und ziemlich dem entsprechend sagt Wieseler (a. a. O.), daß in sämmtlichen Fällen, welche ein genaueres Urteil zulassen, die Beziehung der Verhüllung des Hauptes auf eine Umhüllung mit Wolken (Visconti 2—4), Dunkelheit (Visconti 1) und dergleichen zu Tage trete. Wenn man ein paar Ausnahmen macht, so wird dies ungefähr richtig sein, nur daß leider die Monumente, welche ein genaueres Urteil zulassen, nicht allzu zahlreich sind. Von den hier zunächst in Rede stehenden gehört zu diesen wohl nur das pompejanische Wandgemälde No. 3. Denn, mag man in demselben mit Bechi und Welcker die Scene des Besuchs der Hera bei Zeus auf dem Ida (nach Il. XIV. 292 ff.) oder, wohl ohne Zweifel richtiger, mit Helbig und Förster eine Darstellung des ἱερὸς γάμος des Zeus und der Hera erkennen, dessen hieratische Schilderung ja übrigens, wie schon längst anerkannt ist[c]), der launig gewendeten homerischen in mehr als einem bedeutungsvollen Zuge zum Grunde liegt, im einen wie im andern Falle wird der Schleier bei Zeus auf ein Sichverbergen des Gottes, das Verborgensein vor den Blicken Anderer bezüglich erachtet werden müssen. Bei Homer (a. a. O. Vs. 342 f.) sagt Zeus, der νεφεληγερέτης:

> Ἥρη, μήτε θεῶν τόγε δείδιθι μήτε τιν' ἀνδρῶν
> ὄψεσθαι· τοῖόν τοι ἐγὼ νέφος ἀμφικαλύψω,
> χρύσεον,

was 350 geschehn ist. Wer in dem Bilde die homerische Scene erkennt, wird den Schleier geradezu auf dies νέφος χρύσεον oder die νεφέλη καλὴ χρυσείη (Vs. 350) beziehn dürfen, wer an dem richtigen ἱερὸς γάμος festhält, wird zu bemerken haben, daß grade diese um das Liebeslager des Götterpaares gezogene Wolke neben den zur Lagerstätte sprießenden Blumen und Kräutern (Vs. 347 f.) um so gewisser einen Zug aus der hieratischen Überlieferung enthält, je sicherer der Ehebund von Zeus und Hera derjenige von Himmel und Erde ist, welcher sich im Fruchtregen des Lenzes vollzieht, demselben, welcher in dem ἱερὸς λόγος von Argos, der Sage von dem regendurchnäßten Kukkuk, in den sich Zeus verwandelt hatte[d]), seine entsprechende Rolle spielt.

---

a) Im Texte zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 29.

b) Im Museo Pio-Clementino Vol. V. p. 4. Note a.

c) Vergl. Welcker zu Schwenk, Etymol.-mythol. Andeutungen S. 268 ff. und Preller, Griech. Mythol. 2. Aufl. I. S. 127.

d) Aristot. bei Schol. Theocrit V. 64, Müller, Fragm. histor. graec. II. p. 190 sq.

Wurde der Schleier bei dem Zeus des pompejanischen Gemäldes im Vorstehenden richtig aufgefaßt und gedeutet, so muß einleuchten, daß er mit irgend welchem besondern Cultus des Zeus Nichts zu thun hat, daß wir auf Grund seines Vorhandenseins also auch diesem Zeus keinerlei Beinamen, weder aus der Reihe der von Visconti vorgeschlagenen — von denen νεφεληγερέτης nur poetisch ist —, noch sonst einen beizulegen haben; wohl dagegen könnte sich ein solcher an den Eichenkranz knüpfen, mit welchem der Gott geschmückt ist. Um diesen zu verstehn, ist es nicht gleichgiltig, nach Möglichkeit das Local festzustellen, an welches der Maler für seine Scene gedacht hat. Nach der Ansicht derer, welche die homerische Schäferstunde dargestellt glauben, insbesondere nach der Ansicht Welckers[a]) wäre als das Local natürlich der troisch-phrygische Ida, wie bei Homer, zu verstehn, den Welcker »durch Berge und einen Baum, Velonaeiche oder Tanne (?) und besonders durch eine Säule mit Löwen darauf und mit anderen daran hängenden Zeichen des Kybeledienstes, Pfeifen, Krotalen und einem Tamburin« kenntlich genug bezeichnet findet, sowie endlich durch die von ihm bekanntlich als die idaeischen Daktylen erklärten drei kleinen sitzenden Figuren. Denn »die Troer mit Phrygern zu verwechseln war seit der Zeit der Tragödie eingeführt und den in Phrygien herrschenden und das Land recht wohl bezeichnenden Kybeledienst, welchen Homer nicht kennt, auch nach Troas zu versetzen, ergab sich von selbst aus dieser Vermischung der Bewohner und des Landes«. Wer an dieser Auffassung festhalten wollte, der könnte zur Erklärung des von Welcker so wenig wie von Helbig erklärten Eichenkranzes daran erinnern, daß Homer an zwei Stellen auf der troischen Ebene die heilige Bucheiche (φηγός) des Zeus nennt, nämlich Il. V. 692 f.:

οἱ μὲν ἄρ' ἀντίθεον Σαρπηδόνα δῖοι ἑταῖροι
εἷσαν ὑπ' αἰγιόχοιο Διὸς περικαλλέϊ φηγῷ

und VII. 59 f., wo Athena und Apollon

ἑζέσθην, ὄρνισιν ἐοικότες αἰγυπιοῖσι,
φηγῷ ἐφ' ὑψηλῇ πατρὸς Διὸς αἰγιόχοιο,

woraus man schließen könnte, daß auch der Ζεὺς Ἰδῆθεν μεδέων — und das wäre ja recht eigentlich derjenige des Gemäldes — so gut wie der dodonaeische den Eichenkranz getragen habe [136]).

Selbstverständlich aber würde eine solche Erklärung für die keinen Werth haben, welche den wirklichen ἱερὸς γάμος in dem Bilde erkennen; denn der ist nicht auf dem Ida und nicht im Bereiche troischer Culte gefeiert worden. Unter denen, welche dieser Ansicht sind, hat Förster (a. a. O. S. 36 Anm.) für das Local des Bildes an den Berg Tomaros bei Dodona gedacht, »bei der Säule mit dem Becken (?) an das dort befindliche Kesselorakel (Steph. Byz. v. Δωδώνη) des Zeus und der Dione, bei den drei Jünglingen an die Zeuspriester und Bewohner des Tomaros, die Selloi (χαμαιεῦναι Il. XVI. 235, ὄρειοι καὶ χαμαικοῖται Soph. Trach. 1168 u. a. Stellen)«, wobei er bemerkt, daß hierhin »auch besonders die Eichen und die Eichenkränze der Jünglinge passen« würden.

Dodonaeisches Local würde allerdings die Frage um die Eichenbekränzung des Zeus am allerbesten erledigen; allein seiner Annahme steht doch mehr als eine Schwierigkeit entgegen. Abgesehn von den Eichenkränzen der Jünglinge, welche, zum wenigsten nach Helbigs sehr ausdrücklichem Zeugniß, keine solchen, sondern

a) Alte Denkmäler IV. S. 96 f.

Blumen- (»Primel-«)kränze sind, ist die Erklärung dieser in bequemer Lage sitzenden Jünglinge als Σέλλοι χαμαιεῦναι doch sehr bedenklich; am allerbedenklichsten aber ist, daß, wenn wir den Tomarosberg und dodonaeisches Local annehmen, die Göttin, um deren Zuführung durch Iris an Zeus es sich hier handelt, nicht mehr Hera genannt werden könnte, sondern Dione zu nennen wäre, obgleich doch Alles und nicht am wenigstens Manches von dem was Förster selbst bei der Besprechung des Gemäldes erinnert hat, auf's bestimmteste dafür spricht, daß Hera und nur Hera und ihre heilige erste Verbindung mit Zeus in dem Bilde dargestellt sei.

Wenn aber dem so ist, wenn demnach das Local des Bildes nur eine von den Örtlichkeiten kann bezeichnen sollen, an welche sich die Sage von Zeus' und Heras heiliger Hochzeit anknüpft, so weist doch in dem Bilde Nichts auf Argos oder das Kokkygion, Nichts auf Plataeae, den Kithaeron oder auf Euboea und den Ochaberg, Nichts endlich auf Samos hin, während mit vollem Rechte schon Helbig[a]) und Förster (a. a. O.) bemerkt haben, daß die auf den Kybeledienst bezügliche Säule mit den Löwen, den Flöten und dem Tympanon mindestens eben so wohl den kretischen wie den troischen Ida bezeichnen könne. Kretischen Cultus des Zeus Idaeos in naher Verbindung mit dem der Meter Oreie bezeugt Euripides[b]) und die Gegend von Knossos als Local des ἱερὸς γάμος Diodor[c]) und wahrscheinlich beziehn sich auch die von Helbig (a. a. O. S. 279) angeführten Verse in Petronius' Satyrikon 127 auf diesen Ida als Ort der heiligen Hochzeit. An diesem kretischen Ida als der nach aller Wahrscheinlichkeit in dem Gemälde verstandenen Örtlichkeit wird man auch am besten festhalten, wobei in Hinsicht auf die hier vorliegende Frage nicht eben sehr viel darauf ankommt, ob man die drei sitzenden kleinen Jünglingsgestalten mit Förster als idaeische Daktylen oder mit Stephani[d]) und Helbig (a. a. O. p. 277 f.) als Personification der bei der heiligen Hochzeit aufblühenden λειμῶνες versteht.

War nun dem kretischen Zeus Idaeos wie nicht unwahrscheinlicherweise dem troischen die Eiche geheiligt? hatte davon der Maler des pompejanischen Bildes Kunde? und hat er deswegen seinen Zeus mit dem Eichenkranze geschmückt? Oder aber: schwebte auch ihm wie vielleicht seinem Collegen, der den in Wolken gelagerten Zeus mit dem Eichenkranz ausstattete (s. oben S. 238), der dodonaeische Naïos-Hyetios vor, und hat er gemeint, in Erinnerung an diesen seinem Nephelegeretes, der den Wolkenschleier um sich und sein eheliches Beilager zieht, den dodonaeischen Eichenkranz geben zu sollen? Wer will auf diese Fragen antworten?

Kaum minder rathlos wird man dastehn, wenn es gilt, in bestimmter Weise anzugeben, was Eichenbekränzung und Schleier bei der wiener Bronzebüste für eine Bedeutung haben, ja in gewissem Sinne noch rathloser, in sofern in diesem Kunstwerke keinerlei Handlung oder Situation des Gottes gegeben ist, welche man zur Grundlage eines Versuchs der Deutung seiner Attribute machen kann. Auf der

---

a) Annali dell' Inst. von 1864 p. 281.

b) Eurip. fragmm. ed. Nauck, Κρῆτ. fragm. 475.

c) Diod. Sicul. V. 72. Λέγουσι δὲ καὶ τοὺς γάμους τούς τε Διὸς καὶ τῆς Ἥρας ἐν τῇ Κνωσίων χώρᾳ γενέσθαι κατά τινα τόπον πλησίον τοῦ Θήρηνος ποταμοῦ, καθ' ὃν νῦν ἱερόν ἐστιν, ἐν ᾧ θυσίας κατ' ἐνιαυτὸν ἁγίους ὑπὸ τῶν ἐγχωρίων συντελεῖσθαι· καὶ τοὺς γάμους ἀπομιμεῖσθαι, καθάπερ ἐξ ἀρχῆς γενέσθαι παρεδόθη.

d) Im Bull. histor.-phil. de l'acad. de St. Pétersb. XII. p. 302 Note 80.

andern Seite wird man allerdings sagen dürfen, daß bei der Büste — was bei dem Gemälde doch wohl nicht der Fall ist — die Ideen und Vorstellungen eines bestimmten Cultus die Ausstattung mit Eichenkranz und Schleier hervorgerufen haben. Und wenn uns nun der Eichenkranz auf den Zeus von Dodona hinweist, den wir als den Herrscher im Luftreich und den Regengeber kennen, wenn andererseits der Schleier sehr füglich und nach Maßgabe des eben besprochenen Gemäldes sowie mehrer der zunächst anzuführenden Monumente sehr wahrscheinlich als der künstlerische Ausdruck der Umhüllung mit Wolken gelten darf, so wird zum Mindesten kaum Etwas positiv entgegenstehn, wenn wir auch die wiener Büste auf den dodonaeischen Zeus beziehn, dessen Kopf auch die Münzen des Pyrrhos wenigstens in einigen Exemplaren (s. oben S. 232 Note h.) den Blitz beigeben, während die epirotischen Münzen mit demselben auf der Vorderseite den Blitz und den Adler verbinden, so daß auch der der Büste beigegebene, litterarisch in bestimmter Weise für den Gott von Dodona nicht nachweisbare Blitz wenigstens nichts Anstößiges hat.

Von dem Cameo aber wird zu gelten haben was von der Büste gilt, wenigstens wird dieser kaum Elemente enthalten, welche die Erklärung weiter zu führen im Stande sind.

3. Zeus mit dem Eichenkranz und der Aegis.

Mit diesen beiden Attributen ausgestattet finden wir Zeus in

1. dem berühmten aus Ephesos stammenden Cameo Zulian auf der Marcusbibliothek in Venedig[a]) (Gemmentafel III. No. 3),

2. einem Cameo unbekannten Aufbewahrungsortes, von dem ein Abdruck in Cades' Impronte gemmarie ist[b]) (Gemmentafel III. No. 4).

Der Cameo mit einem Zeus mit der Aegis in der Dactyliotheca Smithiana tab. I. den Visconti a. a. O. S. 193 Note 2 anführt, ist nur Fragment (Brust und Untergesicht), so daß man nicht entscheiden kann, ob er den Gott eichenbekränzt gezeigt hat, also hierher gehört, oder nicht.

Der eigentliche innere und historische Grund der Verbindung von Eichenkranz und Aegis als Attribute des Zeus ist noch nicht erforscht und es wird für jetzt gegenüber der so sehr kleinen Zahl der Monumente, welche diese Verbindung darbieten, auch kaum möglich sein, denselben festzustellen. Was bis jetzt in dieser Beziehung ausgesprochen ist, sind Vermuthungen.

Visconti (a. a. O. S. 201) verweist darauf, daß Homer an jenen beiden Stellen (s. oben S. 241), wo er der heiligen Eiche des Zeus gedenkt, dem Namen des Gottes das Epitheton Αἰγίοχος hinzufügt und will dies von einem innern Zusammenhange von Eiche und Aegis verstanden wissen, indem er meint, beide Attribute beziehen sich auf Zeus als den Gott des Blitzes und Donners, die Eiche, weil sie dem Gewitter des Himmels zu trotzen scheint, die Aegis, weil sie Symbol des

---

a) Ausführlicher besprochen von Visconti, Capo di Giove Egiocho in den Opere varie I. p. 191 sqq. mit tav. 16 und danach wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 5, Millin, Gal. myth. pl. XI. No. 36 und sonst noch mehrfach, zuletzt bei Lenormant, Nouv. gal. myth. pl. VI. No. 1 abgebildet auch durch Abdrücke in fast allen Abdrucksammlungen (Cades, Impronte gemm. I. A. No. 16) weit verbreitet.

b) Classe I. A. No. 17, abgeb. neuerlich bei Lenormant, Nouv. gal. myth. pl. V. No. 5, vergl. p. 24.

Gewitters sei. Wenn also, schließt er, der Eichenkranz insbesondere dem Zeus Aegiochos zukommt, so hat mit ihm der Künstler des Cameo Zulian absichtsvoll das Haar des Bildes geschmückt, welches die Aegis auf der linken Schulter trägt. Es dürften jedoch hierbei die zahlreicheren Fälle außer Acht gelassen sein, in welchen der eichenbekränzte Zeus ohne Aegis und der mit der Aegis gerüstete ohne Eichenkranz dargestellt ist, abgesehn von der zweiten Frage, ob die zwei Stellen der Ilias [a]), in welchen die φηγός des Zeus Aegiochos genannt wird, beweisen, daß die Eiche grade dem Zeus Aegiochos und nur diesem zugesprochen werden soll. Es hat dies freilich auch Stark in einem Aufsatz: »Ares Soter mit der Aegis und die Bedeutung der letztern« [b]) S. 191 angenommen in einer Auseinandersetzung, in welcher derselbe die richtig erkannte doppelte, schreckende und schützende oder kräftigende Natur der wiederum richtig auf die Gewitterwolke zurückgeführten Aegis auch aus denjenigen homerischen Stellen nachzuweisen sucht, in welchen der Ζεὺς Αἰγίοχος genannt wird. Er dürfte aber hierbei der von ihm selbst (S. 192) ausgesprochenen Warnung, sich zu hüten, bei dem epischen Dichter zu viel Bewußtsein in jedesmaliger Verwendung der Götterbeinamen vorauszusetzen, bei weitem zu wenig gefolgt sein, und so wenig wie man glauben kann, daß z. B. Il. III. 426 Helena mit besonderer Absicht speciell des Zeus Aegiochos Tochter genannt wird, oder Il. V. 396 Herakles und V. 635 Sarpedon Söhne des Zeus Aegiochos insbesondere und daß nicht vielmehr in diesen Stellen es nur darauf ankommt, die Genannten als Zeus', eines wie immer zubenannten Zeus Kinder zu erklären, so wenig dürfte es feststehn, obgleich die Möglichkeit davon nicht geläugnet werden soll, daß in jenen zwei Stellen der Dichter die φηγός mit Absicht und Bewußtsein dem Zeus Aegiochos und nur diesem beilege. Wäre dem aber auch so, so würde damit immer erst ein Zeugniß für die Verbindung der Eiche und der Aegis bei Zeus, zunächst aber noch keine Erklärung für diese Verbindung gewonnen. Eine solche könnte sich zu ergeben scheinen, wenn man auf die Naturbedeutung der Aegis, als der nicht nur Blitz und Donner, sondern auch den fruchtbar strömenden Regen enthaltenden Gewitterwolke zurückgeht und damit die Eiche nicht in dem Sinne wie Visconti als den wettertrotzenden Baum, sondern als den Baum des regengebenden, im Luft- und Wolkenreiche herrschenden dodonaeischen Zeus verbindet; allein es fragt sich, ob man auf diesem Wege den beiden Monumenten, an welche sich die Untersuchung knüpft und insbesondere dem Cameo Zulian genug thun würde.

Der Cameo Zulian nämlich ist, abgesehn von seinen übrigen Vorzügen, in besonderem Maße ausgezeichnet durch den wohlgelungenen Ausdruck freudigen und von allem Zorn freien Stolzes in dem Antlitze des Gottes, dem gegenüber Visconti (a. a. O. S. 202), welchem die späteren Erklärer gefolgt sind, den Zeus als Sieger deutet, welchem die Freude des Triumphes von der Stirn glänzt, während er die Waffen des Kampfes (die Aegis) noch nicht abgelegt hat; auch die Bewegung des Kopfes und sein Aufblick lasse sich so erklären, daß in dem durch den Sieg beruhigten Gotte noch ein Nachklang der durchgefochtenen Kämpfe übrig sei.

---

a) Visconti sagt, es sei bemerkenswerth: come presso Omero non si mentovi mai la quercia per arbor sacra di Giove senza aggiungere al nume l'epiteto d'Egidarmato; es geschieht dies aber eben nur an den beiden angeführten Stellen.

b) Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. Phil.-histor. Classe von 1864.

Dieser stolzen Siegesfreudigkeit, welche den hervorstechenden Charakter des Zeus im Cameo Zulian bildet, würde man nun durch einen Hinweis auf die Natur des dodonaeischen Zeus gewiß nicht gerecht werden und eben so wenig dem sehr erregten, wie von Kampfeseifer beseelten Ausdrucke des Kopfes in dem zweiten Cameo, welcher Eichenkranz und Aegis verbindet. Man hat wohl den Eichenkranz bei dem Cameo Zulian als Siegeskranz angesprochen[a]), allein wenn man ihn überhaupt recht eigentlich so nennen darf, so gilt das doch nur von römischen Anschauungen in Beziehung auf die corona civica[b]), welche auf griechische, wenn auch erst hellenistische Monumente wie die beiden Cameen auf keinen Fall so ohne Weiteres angewendet werden kann. Möglicherweise findet sich die Erklärung auf einem andern Gebiete.

Unverkennbar nämlich ist eine große Ähnlichkeit des Zeuskopfes des Cameo No. 2 und desjenigen auf den Münzen des Pyrrhos (Münztafel III. No. 27), obgleich dieser die Aegis nicht hat und obgleich die Erregtheit des Ausdrucks in dem Kopfe des Cameo diejenige in dem Kopfe der Münze übersteigt. Dennoch ist die Annahme einer innern Verwandtschaft dieser beiden Typen wahrscheinlich genug und wir würden dadurch für die Erklärung des Eichenkranzes bei dem Zeus des Cameo auf epirotisches Gebiet verwiesen. Hier begegnen wir zu Passaron nahe bei Dodona dem schon früher (S. 209) erwähnten Zeus Areios, welcher im epirotischen Cultus und Staatsleben eine so bedeutende Stelle einnahm[c]). Es ist nun freilich leider richtig, daß wir, wie schon Stark (a. a. O. S. 208), welcher zuerst in diesem Zusammenhange des epirotischen Zeus Areios gedacht hat, bemerkt, über die Bildung dieses Zeus nicht näher unterrichtet sind, von so großem Interesse dies für unsere Frage sein könnte. Immerhin aber wird sich wenigstens fragen lassen, ob nicht auch für den epirotischen Zeus Areios der Eichenkranz sich mit großer Wahrscheinlichkeit voraussetzen lässt? ob weiter nicht der erregte, man darf doch wohl sagen: kriegerisch erregte Ausdruck des Zeuskopfes in dem Cameo, welcher sich etwas gemildert in der Münze wiederholt, einem Zeus Areios bestens angemessen sein würde? und endlich, ob es fern liegt, den Zeus Areios mit der Aegis, der Schutz- und Trutzwaffe des höchsten Gottes ausgestattet zu denken? Das sind freilich nur Fragen anstatt einer bestimmten Antwort auf die zu lösende Hauptfrage; wenn aber zu einer genauern als fragenden Antwort das Material, bis jetzt wenigstens, nicht vorliegt, wird man einer solchen darum allen Werth absprechen dürfen? Will man ihr aber auch nur den bedingten Werth zugestehn, welchen sie einzig und allein in Anspruch nimmt, so dürfte nicht blos für den Cameo No. 2 wenigstens Etwas gewonnen sein, sondern eben so gut für den ungleich berühmtern Cameo Zulian. Denn daß man einen Zeus Areios grade so gut als Sieger und mit

---

a) So O. Müller zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 5. Wieseler, Der Apollon Stroganoff u. s. w. S. 10 Note * meint, der Eichenkranz führe auf »Zeus Herrscher«, wofür mir die Gründe unbekannt sind.

b) Die Stellen über die corona civica sind gesammelt bei Becker-Marquardt, Röm. Alterth. III. II. S. 442 Anm. 24—26; die eigentliche Bedeutung des Kranzes als Siegerkranz (die corona triumphalis ist Lorbeer) geht aus keiner derselben hervor.

c) Plutarch. Pyrrh. cap. 5. Εἰώθεισαν οἱ βασιλεῖς ἐν Πασσαρῶνι, χωρίῳ τῆς Μολοττίδος, Ἀρείῳ Διῒ θύσαντες, ὁρκωμοτεῖν τοῖς Ἠπειρώταις καὶ ὁρκίζειν, αὐτοὶ μὲν ἄρξειν κατὰ τοὺς νόμους, ἐκείνους δὲ τὴν βασιλείαν διαφυλάξειν κατὰ τοὺς νόμους.

dem Ausdrucke freudiger Siegesverklärung wie in kriegerischer Erregung aufgefaßt denken könne, bedarf wohl keines Beweises. Würde damit eine besondere Beziehung des Zeus im Cameo Zulian auf des Gottes Siege über Titanen und Giganten, welche den Eichenkranz schwerlich zu erklären und zu rechtfertigen im Stande ist, hinfällig, so würde ihm eine allgemeine Beziehung auf den Sieg über alle ihm feindlich entgegenstehenden Kräfte gegeben und dem schönen Werke damit eine allgemeinere Bedeutung, die des schlechthin siegreichen, allüberlegenen Gottes angewiesen werden, mit welcher sich sein der schönsten Norm der Zeusgestaltung entsprechender Typus nicht minder gut vertragen würde, wie der Ausdruck des freudigen, nicht zürnenden Siegesstolzes, welcher an denjenigen der schönen Büste in Neapel lebhaft erinnert.

4. Zeus mit der Aegis.

Es ist schon von anderen Seiten[a]) bemerkt worden, daß die Zahl der Zeusbildungen mit der Aegis eine auffallend kleine sei, doch wird das hauptsächlich nur von den erhaltenen Monumenten zu gelten haben, während im Alterthum, wie Visconti (a. a. O. p. 195) mit Recht bemerkt hat, eine hinreichende Anzahl von Darstellungen des Zeus mit der Aegis vorhanden gewesen sein wird, um Servius zu berechtigen, aus ihnen eine Regel abzuziehn und dieser gemäß in einem Verse des Vergil die Interpunction zu bestimmen[b]), wobei darauf Nichts ankommt, ob sein Vorschlag berechtigt ist oder nicht.

Unter den erhaltenen Darstellungen aber ist in der That die Zahl der Bildwerke aller Art, welche Zeus, d. h. den wirklichen Gott, nicht einen Sterblichen in seinem Costüm, mit der Aegis darstellen, sehr klein, denn es sind außer den beiden im vorigen Abschnitte besprochenen Cameen, welche die Aegis mit dem Eichenkranze verbinden, die folgenden.

1. Eine Marmorstatue im Museum von Madrid[c]), welche aus der Sammlung der Königin Christine von Schweden herrührt. Von ihr sagt Hübner: »Nackter, bärtiger Jupiter; drei Viertel Lebensgröße (1,49 m., 5 pi. 3 po. nach Clarac). Neu sind Nasenspitze, der linke Arm von über dem Ellenbogen an und das untere Stück der Aegis sowie die linke Hand mit der [nach gar keinem bestimmten Anhalt ergänzten] Opferschale, das rechte Bein von unter dem Knie bis zum Knöchel, dazu einige Flicken im rechten Oberarm, im Knoten der Aegis auf der rechten Schulter und im rechten Oberschenkel. Angesetzt, aber alt sind der Kopf, der rechte Arm mit dem Donnerkeil, beide Beine von den Hüften an, das rechte auch oberhalb des Knies. Das ganze Werk hat von Feuchtigkeit gelitten, so daß die Glätte der Epidermis meist verloren gegangen ist. Der Kopf ist nach links gewendet. Das

---

a) Visconti, Opere varie I. p. 193 sqq. Stark in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. Philos.-histor. Classe von 1864 S. 198.

b) Zu den Versen Aen. VIII. 353.

quum saepe nigrantem
Aegida concuteret dextra nimbosque cieret

schreibt Servius: Aegida concuteret; hic distinguendum, nam Aegida, id est pellem Amaltheae caprae, a qua nutritus est, in sinistra Juppiter tenet ..... dextra nimbosque cieret: et de dextra fulmina commoveret.

c) Hübner, Die ant. Bildwerke in Madrid S. 36 f. No. 5, abgeb. bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 410 G No. 684 D.

kurze Haar umschlingt ein einfaches Band; auch der Bart ist kurz. Der Ausdruck ist ernst, aber verschieden von dem des Jupiter von Otricoli. Auf der linken Schulter liegt, die Brust und den Oberarm bedeckend, eine kurze Aegis, welche auf der rechten Schulter in einen Knoten zusammengeknüpft ist [und welche sich von den gewöhnlichen Formen der Aegis sehr merklich unterscheidet, indem ihr erstens das Gorgoneion fehlt und sie zweitens in fast realistischer Weise das Thierfell wiedergiebt, aus welchem nach der geläufigen Sagenwendung die Aegis entstanden sein soll]. Der Körper ruht auf dem linken Bein, das an einen durchaus antiken Baumstamm gelehnt ist. Auch der Plinthos ist alt. Unten an dem Baumstamme sitzt der Adler, dessen Kopf und Hals neu sind. Die Körperformen sind eher schlank als gedrungen. Auch die Rückseite ist ziemlich ausgeführt, so daß die Statue frei zu stehn bestimmt gewesen sein muß. Die Arbeit ist im Ganzen nicht sehr ausgeführt, aber von gutem Stil«. In der Zeichnung, welche der Beschreibung nach treu zu sein scheint, treuer als manche andere Claracs, macht das ganze Werk einen auffallend prosaischen und etwas ordinären Eindruck. Doch ist kein Grund zu zweifeln, daß mit dieser Statue der Gott selbst gemeint sei. Weit eher könnte sich ein Zweifel hierüber knüpfen an:

2. eine Marmorstatue im Museum von Leyden[a]), aus Utica stammend. Stark beschreibt dieselbe nach eigener Anschauung wie folgt: »Jugendlicher Jupiter nackt, stehend, mit Aegis über linker Schulter und Arm, an welcher ein geflügeltes Medusenhaupt und Schlangentroddeln auch antik sind. Die rechte Hand mit Blitz ist nicht erhalten. Daneben Baumstamm mit einem die Flügel hebenden Adler«. Über den etwa porträthaften Charakter der Züge äußert sich Stark nicht, es ist aber nicht unwahrscheinlich, daß ein solcher vorhanden sei. Drei weitere Statuen sind hier noch zu erwähnen, um das nähere Eingehn auf dieselben in diesem Zusammenhang abzulehnen, nämlich:

a. die schon oben S. 203 f. angeführte Statue der Sammlung Miollis, deren eigentliche Bedeutung nicht festzustellen ist, weil jede Kenntniß über die Art und Größe der mit ihr vorgenommenen Restauration fehlt und deren Aegis überdies von höchst fragwürdiger Beschaffenheit ist.

b. Ein im Theater von Falerone gefundener Torso[b]) eines sehr kräftigen nackten Mannes, welchem eine Aegis mit dem Gorgoneion auf der linken Schulter liegt, während ein Palmbaum ihr als Stütze dient. Dieser letztere Umstand veranlaßte Stephani (a. a. O.) an Apollon zu denken oder vielmehr, da die Formen für Apollon zu derb sind, an einen Sterblichen als Apollon; jedoch ist die Unhaltbarkeit dieser Annahme schon durch Wiesler[c]) und Stark[d]) nachgewiesen. Da nun aber eine einem sichern wirklichen Zeus beigegebene Palme bisher unerweislich[e]), eine solche neben römischen

---

a) Zuerst erwähnt im Archaeol. Intelligenzblatt zur Hall. Allg. Litt. Zeitung von 1836 No. 9 S. 68, beschrieben von L. J. F. Janssen in: Grieksche, Rom. en Etrur. Monum. te Leyden I. p. 59, abgeb. in dessen: Griekscke en Romeinsche beelden Taf. I. vergl. Stark a. a. O. S. 199. Die Janssen'schen Schriften sind mir unzugänglich.

b) Abgeb. in den Monum. dell' Inst. III. tav. 2 (Ann. XI. p. 22) und wiederholt bei Stephani, Apollon Boëdromios Taf. 4. No. 4. 5 (Text S. 39).

c) Der Apollon Stroganoff und der Apollon von Belvedere S. 8 ff.

d) Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. a. a. O. S. 200.

e) Für Starks Behauptung a. a. O. daß die Palme, in Tyrus bereits mit dem Adler eng

Kaiserfiguren dagegen, wie eine Durchmusterung der Tafeln 916 ff. des Clarac'schen Musée de sculptures zur Genüge zeigen kann, sehr gewöhnlich ist, so wird auch hier an einen Imperator im Zeuscostüm, nicht aber an den Gott selbst mit der Aegis zu denken sein. Auf die Darstellungen von Menschen mit der Aegis kann aber hier nicht eingegangen werden.

c. Eine bei Bracci, Memorie degli incisori Vol. II. tav. d'agg. 3 abgebildete, angeblich im Besitze des Herzogs Lanti in Rom befindliche Statue eines jugendlichen Mannes mit der Aegis auf der linken Schulter ist als Perseus mit dem Medusenkopf in der erhobenen Linken ergänzt. Da im Texte bei Bracci p. 41 nur angegeben ist, die Statue sei »ristaurata in qualche parte«, so läßt sich ohne Kenntniß des Originals nicht feststellen, wen oder was dieselbe eigentlich dargestellt hat; sie kann also auf keinen Fall hier mitgezählt werden.

3. Münzen von Alexandria unter Nero geprägt mit der Beischrift: ZEYΣ NEMEIOΣ [a]).

4. Münzen baktrischer Könige [b]) (Antiochos, Diodotos u. A.), zeigen auf dem Rvs. einen blitzwerfenden Zeus nach der linken Seite gewandt, bekannten nach rechts gewandten Typen (s. oben S. 19. u. 23) sehr ähnlich, jedoch mit der Aegis auf dem vorgestreckten linken Arme (s. Münztafel III. No. 29).

5. Das Fragment eines Cameo in der Dactyliotheca Smithiana tab. I., von dem schon oben (S. 243) bemerkt ist, daß sich nicht mehr entscheiden läßt, ob der Gott in dieser Darstellung einen Eichenkranz getragen habe oder nicht, ob das Monument also in diesen oder in den vorigen Abschnitt gehöre. Auch kann, da der größte Theil des Gesichtes fehlt, nicht bestimmt werden, ob in diesem Cameo nicht ein Porträt vorliege.

Bestimmt zu trennen von diesen Darstellungen des wirklichen Zeus sind, wie das schon oben bei den Statuen geschehn ist, diejenigen Monumente, welche von der hellenistischen Zeit an, für welche der petersburger Cameo mit Ptolemaeos I. und Eurydike [c]) das älteste Beispiel bietet und dann in Rom, für welches wir in der von Christodor [d]) beschriebenen Statue Julius Caesars im Zeuxippos von Constantinopel das älteste Beispiel finden, Sterbliche, Fürsten in ähnlicher Weise mit der Aegis ausgestattet zeigen [e]). Denn mag für sie dies Attribut aus der Zahl der Attribute des Zeus entlehnt sein, woran sich eben so wenig zweifeln läßt, wie daran, daß sie vermöge desselben, sei es in diesem, sei es in jenem Sinne als irdische Vertreter des höchsten Gottes oder als gottgleiche Herrscher (Ζεὺς νέος ἄλλος nennt Christodor Caesar) bezeichnet werden sollen, und mag man über die besondere Bedeutung der Aegis in diesen Fällen verschiedener Meinung und die

---

in Cultus und Symbol verknüpft, nach Olympia in den Cultus des Zeus frühzeitig gekommen sei, kenne ich keine Belege, welche auch in einem andern Aufsatze des Vfs. (Berichte der k. sächs. Ges. von 1856 S. 54), den derselbe hier anzieht, nicht zu finden sind.

a) Vergl. oben S. 216 und s. Mionnet VI. 71. 235.

b) Siehe Numismatical Chronicle edited by Vaux, Evans and Madden, New Series Vol. II. pl. 4. No. 1—3 u. 7, p. 178 sqq.

c) Siehe Denkm. d. a. Kunst I. No. 226 a.

d) Ecphrasis vs. 94 sqq., Anthol. Palat. Vol. II.

e) Vergl. die Zusammenstellungen bei Wieseler, Der Apollon Stroganoff S. 10 f. in den Noten und bei Stark a. a. O. S. 200 f. besonders 202 f.

Discussion hierüber noch nicht geschlossen sein[a]), darüber, daß die Aegis eine verschiedene Bedeutung habe, wenn sie einem Sterblichen gegeben ist und wenn wir den Gott selbst mit ihr ausgerüstet finden, kann man füglich doch nicht zweifeln.

Wenn man die Aegis bei Zeus selbst als Gewitterwolke auffaßt, welche nebst Blitz und Donner den Alles niederwerfenden Wettersturm, aber auch den erquickenden und befruchtenden Gewitterregen in ihrem dunkeln Schooße birgt, so wird Alles, was neuerdings über die Aegis gesagt und gesammelt worden ist[b]), sich hiermit vollkommen vereinigen und alle verschiedene Wirkung, welche der Aegis zugeschrieben wird, sich aus dieser Grundbedeutung ableiten lassen[137]), was nicht der Fall ist, wenn man die Naturbedeutung im Sturme schlechthin sucht oder jeden Sturm, z. B. auch den Schneesturm des Winters, welchen ein Zeus Maemaktes senden mag, durch die Aegis bezeichnet denkt. Dies weiter aus- und durchzuführen ist hier nicht der Ort, da die Monumente uns bei dieser Untersuchung nicht leiten können.

Nicht leicht aber ist es, für den mit der Aegis ausgestatteten Zeus den oder die richtigen Beinamen aufzustellen. Aegiochos ist nirgend Cultusbeiname gewesen und erscheint lediglich als poetisches Epitheton, mit dessen Anwendung auf die Kunstdarstellungen wenig gewonnen sein würde.

Nach bekannter Sage soll Zeus sich der Aegis zuerst im Titanen- und im Gigantenkampf als Waffe bedient haben und es hat deshalb nicht gefehlt, daß man den aegisgerüsteten Zeus zunächst als den Gigantenbesieger angesprochen hat[c]). Auffallend ist hierbei nur, daß in keiner einzigen der vielen Darstellungen des Gigantenkampfes in allen Arten von Kunstdenkmälern Zeus mit der Aegis ausgerüstet dargestellt worden ist. Wollte man aber annehmen, daß die Aegis bei Zeusbildern an die überstandenen Kämpfe — denn nach Überwindung der Titanen, der Giganten und des Typhoeus kämpft Zeus nicht mehr, sondern er wirft mit seinen Wetterwaffen widerstandslos nieder, was sich gegen ihn erhebt — und an die in diesen Kämpfen erlangte Weltherrschaft erinnern soll, so müßte auffallen, daß dieses leicht anzubringende Attribut nicht viel häufiger angewendet worden ist.

Es scheint dieses also darauf zu führen, daß man mit der Ausstattung von Zeusdarstellungen mit der Aegis einen besondern Sinn verband und daß demgemäß der aegistragende Zeus mit bestimmten Beinamen zu belegen sein würde.

Daß und warum zu diesen Beinamen derjenige des Zeus Urios schwerlich zu rechnen sein wird, ist oben (S. 221 f.) ausgeführt; was aber von diesem, das gilt auch von dem Juppiter Imperator und ebenso ist gegenüber Wieselers[d]) Annahme, die Statue in Leyden könne man als Juppiter Stator fassen, zu bemerken, daß dieser in verbürgten Darstellungen (s. oben S. 202) niemals mit der Aegis vorkommt.

---

a) Vergl. Wieseler und Stark a. d. a. O. und was hier angeführt ist.

b) Welcker, Griech. Götterlehre I. S. 167 (Aegis bei Zeus, unter seinen Gewitteroffenbarungen aufgezählt) und S. 304 f. (Aegis bei Athena), Preller, Griech. Mythol. 2. Aufl. I. S. 95 f., Stephani, Apollon Boëdromios S. 31 ff., Wieseler, Der Apollon Stroganoff S. 16 u. 17 Note, Stark a. a. O. S. 187 ff.

c) O. Müller zu Denkm. d. a. Kunst II. No. 5, Wieseler, Der Apollon Stroganoff S. 9 f. »da bekanntlich die so [d. h. über die linke Schulter] oder ähnlich angelegte Aegis bei Bildern des Zeus selber zunächst den Gigantenbesieger andeutet«.

d) Der Apollon Straganoff S. 10 Note.

Die Möglichkeit dagegen, daß der epirotische Zeus Areios mit der Aegis ausgestattet zu denken sei, ist S. 245 hervorgehoben worden.

Auf der alexandrinischen Münze (oben No. 3) hat der Zeus Nemeios die Aegis. Soll man annehmen, dies hange mit dem Beinamen oder mit dem Cultus von Nemea zusammen und es habe z. B. auch das Tempelbild des Zeus Nemeios in Argos von Lysippos [a]) die Aegis getragen? Überliefert ist es von ihm nicht und wir wissen auch von dem Cultus von Nemea zu wenig, um für ihn die Frage endgiltig entscheiden zu können; für ihre Bejahung spricht der Umstand nicht, daß die Aegis dem Zeus Nemeios in den alexandrinischen Münzbildern nicht ständig gegeben ist (s. oben S. 218).

Daß in den Münzen der baktrischen Könige (oben No. 4) der blitzwerfende Zeus die Aegis auf dem linken Arme trägt, ist vollkommen richtig, insofern der Blitz zu der Gewitterwolke gehört, wir also in dem blitzenden und aegisbewehrten Zeus nur eine doppelte Offenbarungsform des »Herrschers im Donnergewölk« finden [b]), für welche gewöhnlich in den verwandten Typen der einfache Ausdruck des Blitzschwingens hinreichend erachtet wird. Diese Münzen geben also ein Mehr, aber kein Neues und am wenigsten bieten sie einen bestimmten Namen.

Auch der Gewitter- und Regenzeus, den Vergil in den schon berührten Versen (Aen. VIII. 353) schildert:

Arcades ipsum
Credunt se vidisse Jovem, quum saepe nigrantem
Aegida concuteret dextra nimbosque cieret

ist, der Naturbedeutung der Aegis gemäß ganz folgerecht mit dieser ausgestattet; daß dieses aber nicht entfernt von jedem Zeus gleicher oder ähnlicher Art gelte, ist eben so gewiß und wird beispielsweise durch den Ombrios oder Hyetios der Münze von Ephesos (Münztafel III. No. 22) erwiesen, den auch Wieseler (a. a. O. S. 17 Note) zur Vergegenwärtigung des vergilischen anführt.

Stark (a. a. O. S. 203 f.) möchte aus dem Umstande, daß in dem petersburger Cameo dem Ptolemaeos I., »dem ersten und specifischen Soter, wie er zuerst von den Rhodiern .... verehrend begrüßt wurde (Pausan. I. 6. 6; 8. 6)« die Aegis mit dem Gorgoneion gegeben ist, während »derselbe Kopf auf Gold- und Silbermünzen des Sohnes Ptolemaeos Philadelphos (?) der die Eltern als θεοὶ σωτῆρες verehren ließ, ohne Helm, aber mit breitem Diadem und mit der Aegis und Medusa (?) (Denkm. d. a. Kunst I. No. 222b, 226c)« erscheint und daß »neben der Umschrift Πτολεμαίου βασιλέως diejenige Πτολεμαίου Σωτῆρος vorhanden ist (Liebe, Gotha nummaria p. 122)«, ferner daß auch dem in einigen seiner Münzen mit der Aegis ausgestatteten indohellenischen Könige Menandros die Inschrift βασιλέως σωτῆρος Μενάνδρου gegeben ist, schließen, daß die Aegis auch dem Zeus Soter zukomme. Allein hier verdient bemerkt zu werden, daß, während wir Darstellungen des echten Zeus Soter mit der Aegis wenigstens nicht nachweisen können (s. oben S. 224), womit freilich nicht erwiesen ist, daß sie nicht vorhanden gewesen

a) Pausan. II. 20. 3, s. oben S. 58.

b) Ganz entsprechend z. B. Il. XVII. 593:

καὶ τότ' ἄρα Κρονίδης ἕλετ' αἰγίδα θυσανόεσσαν
μαρμαρέην, Ἴδην δὲ κατὰ νεφέεσσι κάλυψεν,
ἀστράψας δὲ μάλα μεγάλ' ἔκτυπε, τὴν δ' ἐτίναξεν κτλ.

seien, auf denjenigen Münzen Ptolemaeos' I., denen Πτολεμαίου Σωτῆρος beigeschrieben ist das Brustbild des Königs eben so gut ohne Aegis[a]) dargestellt ist, wie mit derselben[b]), während diejenigen Münzen, welche mit der Epigraphe Πτολεμαίου βασιλέως nicht Σωτῆρος bezeichnet sind[c]) mit ganz einzelnen Ausnahmen[d]) constant die um den Hals geknüpfte Aegis, aber niemals mit dem von Stark entschieden irrthümlich hinzugefügten Gorgoneion haben. Ob man also glauben dürfe, die Aegis hange mit dem Namen Soter zusammen, ist doch wohl zweifelhaft.

Hiernach wird die Antwort auf die Frage, mit welchem oder mit welchen Beinamen der mit der Aegis ausgestattete Zeus zu belegen sei bis zur Gewinnung neuen, besonders monumentalen Materials wohl zu vertagen sein.

5. Zeus mit dem Schleier.

Abgesehn von den Monumenten, welche Zeus mit dem Eichenkranz und dem Schleier ausgestattet zeigen (oben S. 239 ff.) kennen wir ihn nur mit dem Schleier versehn noch in folgenden:

1. in der archaïstischen samischen Terracottagruppe, welche in Gerhards Antiken Bildwerken Taf. 1. abgebildet ist, vergl. oben S. 20;

2. in dem Relief einer vierseitigen Candelaberbasis im Vatican[e]). Zeus steht hier nackt bis auf das über den Kopf gezogene und über den Rücken bis an die Kniee herabfallende Gewand, in der gesenkten Rechten den Donnerkeil, in der halberhobenen Linken das Scepter[f]). Die zweite Seite der Basis enthält Athena, die dritte den nackten, bogenbewehrten, aber ruhenden Apollon und die vierte Aphrodite.

3. Mit dem Kopfe dieses Zeus stimmt eine Büste in der ersten Stanza dei busti im Vatican[g]) sowohl was die Formen, insbesondere die Anordnung des Schleiers und das in die Stirn hangende Haar, als auch was den eigenthümlichen in der Zeichnung Visconti's ernst mild, noch milder in Wieselers Nachstich, etwas finsterer bei Braun erscheinenden, in der That aber trüben oder schwermüthigen Ausdruck besonders in den Augen anlangt, in so auffallendem Grade überein, daß in derselben ungleich wahrscheinlicher ein Zeus mit dem Schleier, als, wie bisher ganz allgemein geschehn ist, ein Kronos zu erkennen sein wird. Für die Bezeichnung als Kronos spricht gradezu Nichts als die Verschleierung, welche, wie die hier zusammengestellten Monumente ohne Weiteres zeigen, an und für sich Nichts beweisen kann; zu der Verschleierung aber gesellt sich im Ausdruck nicht eine

---

a) z. B. Pinder, Die ant. Münzen des k. Museums zu Berlin No. 422.

b) Mionnet VI. 5. 47 ff.

c) z. B. Pinder a. a. O. No 419—421, Mionnet a. a. O. 1 f. 1—46, Suppl. IX. 2. 5—9.

d) Mionnet, Suppl. IX. 1—4.

e) Vergl. Beschreibung Roms II. II. S. 274, abgeb. im Museo Pio-Clementino Vol. V. tav. 2.

f) Daß dasselbe in der Zeichnung als eine Lanze erscheint erklärt Visconti selbst ausdrücklich als ein Versehn des Zeichners.

g) Jetzt mit No. 277 bezeichnet, in der Beschreibung Roms a. a. O. S. 185 No. 7, abgeb. im Museo Pio-Clementino Vol. VI. tav. 2 (danach wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 799) und bei Braun, Vorschule der Kunstmythol. Taf. 34. Vergl. noch Gerhard, Prodromus mythol. Kunsterklärung S. 14 Note 2 u. 11.

Spur von dem Verhaltenen, Schlauen, Lauernden und Harten oder Leidenschaftlichen des Kronoscharakters in allen seinen sicheren und halbwegs kunstbedeutenden Darstellungen, dem Relief an der Ara Capitolina [a]), dem pompejanischen Wandgemälde [b]), der florentiner Statuette [c]) und endlich in dem mit dem capitolinischen Relief auffallend und in allen wesentlichen Stücken übereinstimmenden statuarischen Bruchstück in der Galeria dei candelabri im Vatican [d]), welches, obgleich arg verstoßen und durch Ergänzung der Nase entstellt, dennoch, besonders durch Stirnrunzeln einen ausgesprochen finstern und leidenschaftlichen Charakter zeigt. Es wird deshalb wohl nur der Zusammenstellung und Vergleichung der Büste mit dem Candelaberrelief bedürfen um der erstern ihren wahren Namen, den eines verschleierten Zeus zu verschaffen [138]).

4. Eine Bronzebüste der Sammlung Cranier in Paris (jetzt noch?), früher in derjenigen des Grafen Pourtalès-Gorgier daselbst [e]); unedirt.

5. Sarkophagrelief im Schlosse des Grafen Nugent bei Tersato in der Nähe von Finme [f]). Geburt des Dionysos aus dem Schenkel des Zeus (oben S. 171 Relief Y 1.).

6. Relief an einer dreiseitigen Ara oder, richtiger, Candelaberbasis, früher in der Villa Borghese, jetzt im Museum des Louvre [g]). Daß das ganze Monument auf astronomischem Grunde ruhe und daß die drei auf seinen drei Flächen dargestellten mit Thierkreiszeichen verbundenen Gottheiten Monatsgötter seien, kann einem begründeten Zweifel nicht unterliegen; die sämmtlichen Reliefe aber sind in so hohem Grade zerstört, und, zum Theil in so sinnloser und willkürlicher Weise ergänzt (s. die genauen Angaben bei Fröhner a. a. O. p. 27), daß es sehr schwer ist, das Thatsächliche im Einzelnen festzustellen und sich über dessen Bedeutung zu verständigen. Fröhner meint die Entdeckung gemacht zu haben, daß der Künstler, anstatt mit jeder der drei Gottheiten das ihr als Monatsgottheit zukommende Thierkreiszeichen zu verbinden, ihrer zwei mit jeder Gottheit combinirt habe: Fische und Krebs mit der von ihm als Hermes (von Anderen als Ares) erklärten Figur, Jungfrau und Wage mit Demeter (nach Anderen Aphrodite) und Schützen und Löwen mit dem uns hier zunächst angehenden verschleierten Zeus. Dieser reitet nämlich

---

a) Braun a. a. O. Taf. 2. Denkm. d. a. Kunst II. No. 804.

b) Helbig, Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens S. 30 No. 96, abgeb. Denkm. d. a. Kunst II. No. 800.

c) Denkm. d. a. Kunst II. No. 801.

d) No. 183, abgeb. bei Braun a. a. O. Taf. 35.

e) Vergl. J. Dubois, Antiques du Musée Poutalès-Gorgier, Paris 1841 p. 102 No. 523.

f) Abgeb. in den Mon. dell' Inst. I. tav. 45 A, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 392, vergl. noch E. Wolff im Bullettino dell' Inst. von 1831 p. 67 und Lenormant in den Ann. dell' Inst. von 1832 (V.) p. 210 ff.

g) Vergl. Clarac, Description du Musée du Louvre p. 143 No. 331, Fröhner, Notice de la sculpture antique au Musée du Louvre p. 24 sq. No. 5, die Seite, um welche es sich hier zunächst handelt, zuerst abgeb. in Winckelmanns Mon. ined. No. 11 (wiederholt in Hirts mythol. Bilderbuche 1. Vignette zu S. 21), alle drei Seiten zuerst bei Visconti, Monumenti Gabini I. tav. d'agg. D. E. F., vergl. Opere varie IV. p. 516 (wiederholt bei Inghirami, Monum. Etruschi Vol. VI. 5. 1—3. fehlerhaft und nicht ohne Willkühr, vergl. Zoëga in Böttigers Amalthea II. S. 224, dann bei Bouillon, Mus. des ant. Vol. III. autels pl. 2 und in Claraes Mus. de sculpt. Vol. II. pl. 151, 201 und 202. Für weitere Litteratur s. Fröhner a. a. O. p. 27 sq.

auf einem jugendlichen Kentauren, welcher einen Hasen als Jagdbeute in der rechten Hand trägt und möglicherweise den Bogen in der Linken hielt, dem schon seit langer Zeit erkannten Zeichen des Schützen, von dem aber nun Fröhner meint, er sei »halb Löwe, halb Kentaur«[a]). Wo indessen bei dieser Figur der halbe Löwe stecken soll, ist nicht abzusehn und auch von Fröhner nicht gesagt, es ist daher nicht zu verwundern, daß »Niemand bemerkt hat, der Kentaur vertrete den Schützen und den Löwen auf ein Mal«, wie Fröhner a. a. O. p. 26 Note 1 hervorhebt. Allerdings ist auch diese Figur stark ergänzt, namentlich sind die Hinterbeine ganz und gar modern[b]) und es wäre ja möglich, daß der Restaurator hier mit Unrecht Pferdebeine, wie die vorderen ohne Zweifel sind[c]), ergänzt hat, wo er Löwentatzen hätte ergänzen sollen; allein womit will man diese Möglichkeit auch nur entfernt wahrscheinlich machen? An dem Erhaltenen dieser Figur aber ist vom Löwen Nichts, denn die krausen Haare am Bug und an den Beinen des Kentauren wird doch Fröhner nicht etwa für eine Andeutung von einer Löwenmähne betrachtet haben.

Auch wenn Fröhner (p. 26) in Betreff der zweiten Seite (mit Demeter oder Aphrodite) meint, die das Zeichen der Jungfrau darstellende Figur, welcher der Restaurator Blumenkränze in beide Hände gegeben hat, habe in der erhobenen Rechten eigentlich die Wage gehalten, so mag man über die Wahrscheinlichkeit dieser Vermuthung denken wie man will, mehr als Vermuthung ist's in keinem Falle.

Die dritte Seite (bei Fröhner A.) aber ist in ganz besonderem Maße beschädigt und durch die Restauration entstellt, so daß hier ein sicheres Urteil die größten Schwierigkeiten bietet. Die Art, wie Fröhner das Zeichen, auf welchem der Gott sitzt, mit Hilfe eines phantastischen herculanischen Bildchens, darstellend einen aus Hummer und Menschen zusammengesetzten Triton, herstellt, mag man geistreich, ja nicht unwahrscheinlich nennen, auch zugeben, daß mit diesem seltsamen Triton das Zeichen des Krebses gemeint und demgemäß der von ihm getragene Gott Hermes, nicht Ares zu nennen sei; man kann es ferner als möglich (als mehr kaum) anerkennen, daß der Gott in seiner Linken einen Delphin getragen habe, welcher durch die Restauration als der Schwanz des Seepferdes erscheint, welches hinter der Hauptgruppe sichtbar wird, allein selbst dann ist noch nicht erwiesen, daß dieser Delphin das Thierkreiszeichen der »Fische« vertrete.

Ist es aber hiernach wenigstens zweifelhaft, ob wirklich mit jeder der drei Gottheiten zwei Thierkreiszeichen verbunden sind, handelt es sich vielmehr nur um je eines: Krebs, Jungfrau, Schützen, so werden sich die Compositionen viel leichter verstehn lassen und namentlich dürfte sich auch für den verschleierten Zeus auf dem Zodiakalzeichen des Schützen (November-December: Maemakterion) das ihm sonst nicht zukommt, denn sein regelmäßiges Zeichen ist der Löwe (Juli-August: Hekatombaeon), eine einfache, schon von Visconti angedeutete und von Zoëga (a. a. O. S. 220) gebilligte Deutung: Zeus Maemaktes nämlich, ergeben, welche allen Schwie-

a) A. a. O. p. 25: »Jupiter assis sur un monstre moitié lion, moitié Centaure.

b) Fröhner a. a. O. p. 27 [sont modernes:] les cuisses et les jambes de derriere .... du Centaure.

c) Zoëga a. a. O. S. 226 meinte freilich wahrzunehmen, »daß der muthmaßliche Schütze kein gewöhnlicher Kentaur sei, sondern aus Mensch und Stier zusammengesetzt«, wofür er mancherlei Merkmale anführt und Sagen sowie Analogien citirt; sei es darum wie es ist, von einem Löwen hat auch Zoëga Nichts wahrgenommen.

rigkeiten und den mannigfaltigen künstlichen Erklärungen, welche sich an dies Monument knüpfen, ein Ende macht.

7. Relief an einer Silberschale aus Aquileia in Wien[a]), welche die Aussendung des Triptolemos mit den Zügen des Germanicus (nach Müller) oder Agrippa (nach Arneth[b]) darstellt. Zeus erscheint hier als Halbfigur in der Höhe des Bildes, wie aus Wolken herabschauend auf die Erde und die Hauptpersonen der Composition.

8. Eine Gemme »des Grafen Vitzthum«, von der ein Abdruck in Lipperts Daktyliothek (I. No. 7) und in Cades' Impronte gemmarie (Classe I. A. No. 23) ist (s. Gemmentafel III. No. 5[c]).

Wollen wir nun, anknüpfend an das schon über den Zeus mit dem Eichenkranz und dem Schleier Gesagte uns über die Bedeutung der Verschleierung des Zeus in den vorstehend verzeichneten Monumenten orientiren, so muß vor Allem aus ihrer Reihe das Sarkophagrelief No. 5 ausgesondert werden. Denn die Verschleierung des Zeus in diesem Monumente hat einen Sinn, welcher, das kann man mit Bestimmtheit behaupten, sich bei keinem der anderen Denkmäler wiederholt. Es kann nämlich nach Analogie nicht weniger Darstellungen gebärender oder jüngst entbundener Frauen[d]) nicht wohl einem Zweifel unterliegen, daß Zeus in diesem Relief, in welchem es sich um die Wiedergeburt des Dionysos aus seinem Schenkel handelt, als Kindbetter verschleiert ist, wie dies auch schon Wieseler (Denkm. d. a. Kunst a. a. O.) ganz richtig angedeutet hat.

Unter den übrigen Monumenten würde sich der Schleier am einfachsten und sichersten bei dem Zeus des Candelaberreliefs No. 6 erklären lassen, vorausgesetzt, daß dieser Zeus richtig als der Maemaktes erkannt und benannt worden ist. »Der Schleier, sagt Zoëga a. a. O. S. 220, welcher den Kopf des Zeus bedeckt, kann eine Beziehung haben auf die wolkige und dunkele Luft in dem dem Zeichen des Schützen untergebenen Monate, wie Hr. Visconti richtig bemerkt hat, und kann uns den Jupiter Pluvius der Alten erläutern«. Daran wird man, abgesehn etwa von der Benennung Juppiter Pluvius, vor der Hand festhalten dürfen.

Demnächst dürfte der Zeus auf der Silberschale von Aquileia (No. 7) sich am einfachsten ziemlich analog erklären lassen, wenn man auch ihn als einen Wolken- und Regenzeus und also als Befruchter des Bodens betrachtet, in welchen Triptolemos seine Saat ausstreuen soll. Jedenfalls liegt dies näher als O. Müllers (a. a. O. p. 78) Hindeutung auf eine »recondita et arcana vis« des Zeus, durch welche er »inferorum et superorum deorum certamen ad salutarem finem perduxerit«; denn in dem Vertrage zwischen Ober- und Unterwelt, der in dem Koramythus geschlossen und der Menschheit zum Heile wird, kann doch von einer geheimen Kraft und

a) Vergl. v. Sacken und Kenner, Die Sammlungen des k. k. Münz- und Antikencabinets in Wien S. 335 No. 41, abgeb. Mon. dell' Inst. III. tav. 4 (mit Text von O. Müller, Ann. dell' Inst. von 1839 p. 78 ff., Arneth, Die antiken Gold- und Silbermonumente des k. k. Münz- und Antikencabinets in Wien Taf. S 5, Beilage 2 und Schlußblatt (mit Text S. 61 f.).

b) Arneths Deutung folgt Brunn im Bull. dell' Inst. von 1852 p. 43, während v. Sacken und Kenner a. a. O. Note 2 das Porträt für später halten, und zwar wohl nicht ohne Grund.

c) Auch angeführt bei Tassie-Raspe, A catalogue of gems, Vol. I. No. 897, abgeb. das. Vol. II. pl. 19.

d) Vergl. nur beispielsweise Bartoli et Bellori, Admiranda Romanae magnitudinis tab. 65, Winckelmann, Monum. ined. 184 = Guattani Mon. ined. 1784 Giugno tav. 1. 2, Raoul-Rochette, Monum. inéd. pl. 77. 1.

Einwirkung des Zeus am wenigsten die Rede sein, da dieser vielmehr grade hier sich als der allweise Weltregierer offenbart und ein klares Naturgesetz zur Geltung bringt.

Für den Rest der Monumente aber wird die Sache schwierig und man wird in Betreff dieser kaum schon jetzt über Vermuthungen hinauskommen. Denn diese Darstellungen bieten der Erklärung so gut wie keinen greifbaren Anhalt.

Daß Zeus in der samischen Terracottagruppe (No. 1) mit einer Göttin, heiße sie Hera oder trage sie einen andern Namen, verbunden thront, giebt uns keinen genügenden Grund, um auch seinen Schleier auf die Wolkenhülle eines erdbefruchtenden Hyetios zu beziehn und was Gerhard (Prodromus S. 5) zur Erklärung vorgetragen hat, ist viel zu wenig bestimmt, um überhaupt irgend Etwas erklären zu können; »einen Zeus von umfassender Bedeutung, einen Herrn der gesammten Schöpfung« kann der Schleier nicht charakterisiren, da ein solcher in unzählbaren Beispielen sicher unverschleiert erscheint.

Der trübe und schwermüthige Blick, welcher den Zeus des vaticanischen Candelaberreliefs (No. 2) charakterisirt und der sich noch auffallender an der übereinstimmenden vaticanischen Büste (No. 3) wiederholt (die Büste No. 4 ist zu wenig genau bekannt, um auch sie hier mit beizuziehn), könnte auch für diesen Zeus den Gedanken an einen Regen- und Nebelgott, etwa einen Maemaktes nahe legen; daß aber ein solcher in der That gemeint sei, ist durchaus nicht zu erweisen. Für die Verbindung der an der Candelaberbasis vereinigten vier Götter: Zeus, Athena, Apollon und Aphrodite ist noch nicht einmal der Versuch einer Erklärung gemacht worden; soll man auch sie wie die drei Götter der pariser Basis als Monatsgötter betrachten? es würden dann in Athena, Aphrodite[a]), Apollon: März-April, April-Mai, Mai-Juni vertreten sein; wie käme aber zu diesen Zeus nicht als Vertreter von Juli-August — dies kann er vermöge seines Schleierattributs doch wohl nicht sein — sondern, wenn er der Maemaktes wäre, von November-December? Der Umstand, daß man die Büste No. 3 bisher allgemein als einen Kronos betrachtet hat, legt noch einen andern Gedanken nahe: sollte in dem Zeus ein katachthonischer gemeint sein, dem als dem verborgenen Gotte die Verschleierung wie etwa dem Pluton-Hades zukäme oder so wie Geistererscheinungen in plastischen Darstellungen verschleiert vorkommen? Zu einer bestimmten — bejahenden oder verneinenden — Antwort reicht unser Material nicht aus.

Wenn dem verschleierten Zeuskopf der Gemme (No. 8) ein Blitz beigegeben ist, so ist darin vielleicht nur ein Mittel zu sehn, um Zeus in dieser außergewöhnlichen Erscheinungsform überhaupt kenntlich zu machen. Auf römischem Religionsgebiete könnte man freilich auch, und zwar ganz besonders für diese Gemme, an Summanus, den Gott der nächtlichen Blitze[b]) denken, wie dies schon Wieseler[c]) bei der Besprechung der Büste Odescalchi berührt hat in den Worten: »Nicht unmöglich, daß hie und da [in dem verschleierten Gotte] Summanus gemeint wäre«. Man müßte da den Schleier als den »Schleier der Nacht« verstehn, als das Ver-

---

a) Diese ist modern restaurirt.
b) Vergl. Preller, Röm. Mythol. S. 217 f.
c) Denkm. d. a. Kunst zu II. 29.

borgensein des Gottes in Dunkelheit, was wohl nicht unmöglich ist, aber durch kein Zeugniß über eine entsprechende Darstellung des Summanus sich erweisen läßt.

Wenn endlich Welcker[a]) schreibt: »wenn bei Saturn und Pluto die Verhüllung des Hauptes bedeutsam ist, so geht sie bei Jupiter vielleicht nur auf wirklichen Gebrauch. Dies Überziehn des Mantels über den Kopf, des Warmhaltens wegen, ist aus dem Leben genommen und auch bei Achilles angewandt, welchen Priamos um die Leiche fleht, an einer Vase zu München, Gerhard, Auserl. Vasenb. III. Taf. 197«, so ist damit offenbar Nichts gesagt, ja Verkehrtes vorgetragen. Denn daß der Achilleus der münchener Vase das Gewand nicht des Warmhaltens wegen über den Kopf gezogen hat, sondern als Zeichen der tiefen Trauer kann doch für Niemand fraglich sein, der sich auch nur auf einige Monumente, wie z. B. den Agamemnon bei den Darstellungen des Iphigenienopfers, besinnt. Und sollte wirklich bei dem Verhüllen des Hauptes beim Zeus an ein Warmhalten gedacht werden können, so könnte das doch nun und nimmer in anderem, als in einem aus dem Leben übertragenen, symbolischen Sinne geschehn, also etwa um den Zeus der schlechten Jahreszeit — und das wäre wiederum der Maemaktes — zu bezeichnen.

Ob der Juppiter riciniatus bei Arnob. adv. nationes VI. 25 (p. 209) welchen Visconti[b]) als einen verschleierten anführt, in der That als ein solcher aufzufassen sei, ist wenigstens zweifelhaft, auf jeden Fall aber giebt uns diese Stelle über den Sinn der Verschleierung grade so wenig Aufschluß wie die ebenfalls von Visconti und von Anderen nach ihm angeführte des Martianus Capella[c]): »tunc Jupiter, publica et quae senatum contracturus assumit indumenta percipiens, apponit primum vertici regalis serti flammantem coronam contegitque ex posticis caput quodam velamine rutilante, quod ei praesul operis Pallas ipsa texuerat«, denn die Veranlassung, bei der sich Juppiter so kleidet, ist die große Götterversammlung, welche über die Bewerbung Mercurs um die Philologia entscheiden soll, womit wir natürlich im Ernste Nichts anfangen können.

Anhang I.

Einige besondere Gestaltungen des Zeus.

Es kann hier nicht die Absicht sein, alle Absonderlichkeiten, welche sich bei Darstellungen des höchsten Gottes irgendwo in den Monumenten, am zahlreichsten in den geschnittenen Steinen, finden, aufzuzählen, und zwar schon deshalb nicht, weil, abgesehn von allen Bedenken, welche aus unzuverlässiger Überlieferung und der Unmöglichkeit durchgreifender Kritik im Ganzen und Einzelnen fließen, und weiter abgesehn davon, daß es sich bei diesen Dingen nicht selten um mythologisch werthlose Spielereien oder Producte der Laune handelt, eine solche Zusammenstellung Nichts sein würde, als eine Anhäufung von Räthseln, zu denen bisher ein Schlüssel nicht gefunden ist und auch hier nicht gegeben werden kann.

---

a) Alte Denkmäler IV. S. 102 Note 11.
b) Museo Pio-Clement. V. p. 4.
c) De nupt. Philol. et Mercur. ed Kopp. I. § 66 p. 106 sq.

Da aber andererseits in dem Fachwerk eines Buches, wie das gegenwärtige, ein Abschnitt wie der hier in Frage kommende, welchen fortschreitende Forschung reicher ausstatten mag, als es zur Stunde möglich ist, nicht fehlen darf, so sind im Folgenden einige besondere Erscheinungen verzeichnet, welche, sei es durch eine wenigstens verhältnißmäßig größere Zahl von Monumenten, sei es endlich durch ihre Wiederholung auf dem Gebiete der Mythologie anderer Gottheiten sich als solche zu erkennen geben, welche auf einem tiefern Grunde als dem individueller Laune ruhen, wenngleich es noch nicht in allen Fällen möglich ist, diesen Grund mit hinlänglicher Sicherheit nachzuweisen.

---

1. Doppelter Zeus. Es ist bisher eine einzige Carneolgemme der königl. Sammlung in Berlin aus der Stosch'schen[a]), welche uns die auffallende Erscheinung eines doppelten Zeus (oder Juppiter) darbietet (s. Gemmentafel III. No. 6), zu der sich nur der Doppelkopf des Zeus, welcher oben (S. 91 f.) besprochen wurde, und auch dieser nur halbwegs in Parallele bringen läßt[b]). Dagegen sind analoge Erscheinungen des doppelten Vorkommens derselben Gottheit in einem und demselben Monument in neuerer Zeit in nicht allzugeringer Zahl bemerkt und verschieden behandelt worden[c]), wobei jedoch sofort bemerkt werden muß, daß diese Monumente, wie sie unter sich sehr verschieden sind und sehr verschieden erklärt werden müssen, auch auf den doppelten Zeus des hier in Rede stehenden Steines nur ein sehr schwaches und zweifelhaftes Licht zu werfen im Stande sind. Aus eben diesem Grunde kann auf diese Monumente und auf die ganze Frage, welche sich an diese Erscheinung der Duplicität einer und derselben Gottheit in denselben Monumenten anknüpft und welche, trotz den über dieselbe geführten Erörterungen[d]), von ihrer Lösung noch weit entfernt scheint, hier nicht eingegangen werden, womit

a) Winckelmann, Descript. des pierres gravées du baron Stosch. II. Classe No. 42, Tölken, Verzeichniß der k. preuß. Gemmensamml. III. Classe No. 95. Abdruck bei Lippert Suppl. I. No. 30 und in den Abdrücken der Stosch'schen Gemmen; Abbildungen bei Schlichtegroll, Dactyl. Stosch. 21. 42. Lenormant, Nouv. gal. myth. pl. VIII. No. 4 (p. 17 sq.) und bei Gerhard, Zwei Minerven, Berliner Winckelmannsprogramm von 1848 unter No. 5 (S. 5 Note 13) vergl. noch dessen Prodromus mythol. Kunsterklärung S. 129 Note 35.

b) Eine nur scheinbare Parallele, welche Winckelmann a. a. O. angezogen hatte, ist durch eine richtige Bemerkung Gerhards a. a. O. S. 5 Note 13 beseitigt.

c) Die meisten Beispiele sind in Gerhards angef. Programm verzeichnet; S. 4 Note 5 doppelte Fortuna und Nemesis (wie in Smyrna, Pausan. VII. 5. 2, IX. 35. 6) in etruskischen Spiegeln (?), das. Note 6 doppelte Palladien, Note 9 doppelte Athena im Gigantenkampfe, vergl. noch Archaeol. Zeitung von 1850 S. 135 f., S. 5 Note 10, desgleichen im Geleite des Herakles, vergl. Welcker, Alte Denkm. V. S. 322 f. Taf. 21 (= Mon. dell' Inst. VI. 9. 10), das. Note 12 doppelte Athena neben einem Tropaeon in einem geschnittenen Steine der berliner Sammlung, das. Note 14 doppelter Hermes, S. 6 Note 17 Doppelbilder des Dionysos, Apollon, Poseidon, der Artemis und Aphrodite in etruskischen Bildwerken (?), das. Note 18 doppelter Herakles auf einer Münze von Herakleа, vergl. Archaeol. Zeitung von 1850 S. 137, doppelter Herakles einer Münze von Heliopolis — Als neuestes Beispiel einer doppelten Athena ist diejenige anzuführen, welche Kekulé, Die Balustrade des Tempels der Athena-Nike in Athen S. 21 f., Taf. 1. A und C. an der Balustrade des Nike Apterostempels erkennt.

d) Vergl. die von Gerhard angeführte Litteratur und Archaeol. Zeitung von 1849 S. 73 f., 1850 S. 135 f., Welcker, Alte Denkm. V. S 321 f. und das an diesen Orten Angeführte.

denn freilich auch auf eine ausreichende Erklärung des doppelten Zeus in dem berliner Carneol verzichtet werden muß. Nur das ist festzustellen, daß es sich hier in der That um zwei, und zwar um zwei in nichts Wesentlichem unterschiedene, sitzende, halbbekleidete, mit Blitz und Adlerscepter ausgestattete wirkliche Zeusgestalten handelt, nicht um »Juppiter und Juno«, wie Lippert meinte, noch auch, soviel sich bei genauester Untersuchung des Abdrucks unterscheiden läßt, um Porträts von Kaisern im Juppitercostüm, »Marc-Aurel und Lucius Verus«, welche Tölken zu erkennen glaubte. Wären diese Gestalten nicht so durchaus gleich — denn daß diejenige links den Blitz etwas höher erhebt als die rechte und daß der Adler auf ihrem Scepter umschaut, während der auf dem Scepter der rechten gradeaus blickt, dies begründet doch wohl keinen Unterschied — so läge gewiß Nichts näher, als an die Nebeneinanderstellung zweier im Cultus, vielleicht in demjenigen eines und desselben Ortes, durch Beinamen und das in diesen ausgesprochene Wesen unterschiedene »Dies« zu denken, möchten diese nun entgegengesetzte (wie dies bei dem obenerwähnten Doppelkopfe der Fall zu sein scheint) oder verwandte Wesensseiten des höchsten Gottes ausdrücken und in diesem Falle würde es wohl auch so schwer nicht sein, aus der großen Zahl von Beinamen des Zeus und mit Hilfe der vielen Kunstdarstellungen mehr oder weniger passende — ob die richtigen, würde immerhin zweifelhaft und bestreitbar bleiben — Bezeichnungen zu finden oder auch an die Zusammenstellung der Cultusgestalten zweier Orte, wie dergleichen in Homonoiamünzen zahlreich genug vorliegen und wie sie z. B. die von Winckelmann (s. S. 257 Note b) angezogene unrichtige Parallele zu unserem Stein in den Zeusbildern von Labranda und Smyrna darbietet, zu erinnern. Die Identität aber der beiden Gestalten schließt den einen wie den andern Gedanken aus, den letztern auch noch der Umstand, daß beide Gestalten in derselben Richtung, also hinter oder neben einander, wie man es verstehn will, sitzen, während die Bilder auf Homonoiamünzen einander zugekehrt zu sein pflegen. »Das ganze Räthsel dieser so vereinzelten als merkwürdigen Darstellung, kann man mit Gerhard a. a. O. sagen, bleibt auch aus dem Grunde zur Zeit ungelöst, weil der oberwärts (zwischen den beiden Zeusgestalten) befindliche anscheinend weibliche Kopf einer erklärenden Analogie noch ermangelt«.

Unter diesen Umständen ist es ziemlich gleichgiltig, ob man den doppelten Zeus des berliner Steines mit den Beinamen »Meilichios und Epidotes«[a]) oder mit anderen belegt; eben so wenig ist mit den Δίες κτήσιοι anzufangen, am wenigsten nach deren Erwähnung bei Athenaeus XI. p. 473 b, auf welche Gerhard[b]) verweist und nur das muß bemerkt werden, daß zur Taufe desselben als »Summus und Summanus«[c]) oder zu irgend einer sonstigen gegensätzlichen Bezeichnung beider Figuren in diesen selbst nicht der geringste Anhalt gegeben ist.

2. Dreifacher Zeus. Nur wenig häufiger als die Darstellungen eines doppelten sind, wenn man die Sache genau ansieht, diejenigen eines dreifachen Zeus, oder solche, die, verwandten Ideengehaltes, die Herrschaft des Zeus nicht blos im Himmel, sondern in allen drei Reichen der Natur vergegenwärtigen; denn es dürfen

a) Gerhard, Prodromus a. a. O.
b) Zwei Minerven S. 5 Note 13.
c) Mit Lenormant a. a. O. p. 48.

zu diesen Monumenten diejenigen nicht gerechnet werden, welche Zeus mit seinen zwei mythologischen oder theogonischen Brüdern, Poseidon und Aïdes in ihrer eigenen Person verbinden, wie z. B. das Relief in der Villa Albani[a]) oder wie der neapeler Prometheussarkophag[b]). Von einem hochalterthümlichen Denkmale dieses Ideenkreises, dem Ζεὺς Τριόπας von Argos ist oben S. 7 gehandelt worden. Mit demselben Namen hat Panofka[c]), dem Welcker[d]) gefolgt ist, eine eigenthümliche Erscheinung in zwei geschnittenen Steinen, einem Sarder der berliner Gemmensammlung[e]) (s. Gemmentafel III. No. 7, nach dem Abdruck gezeichnet) und einem etruskischen Skarabaeus unbekannten Besitzes (s. Gemmentafel III. No. 8, nach dem Abdruck bei Cades, Impronte gemmaric 1. Classe A. 106), belegt, eine unbärtige, nackte Gestalt nämlich, welche, den Blitz in der Rechten erhebend, mit dem Dreizack in der Linken ausgerüstet, in dem Skarabaeus außerdem mit einem über den linken Arm hangenden Gewandstücke versehn und von einem Hunde begleitet, mit dem rechten Fuße den Sitz eines vor ihm stehenden Wagens zu besteigen im Begriff ist. Die Anwendung des Namens Triopas, welcher sich doch ganz unzweifelhaft auf die drei Augen des von Pausanias beschriebenen Zeusbildes bezieht, auf diese Gemmenfigur ist schwerlich zu rechtfertigen und derjenige des Zeus Peloros, welchen Panofka (S. 35) denen ins Gedächtniß ruft, welchen »der Name Zeus Triopas für den Gott der geschnittenen Steine nicht zusagt« ist kaum besser motivirt; allein der Sache nach kann man zugeben, daß in der Figur der Gemmen ein Zeus als Herrscher in den drei Reichen mit Wahrscheinlichkeit als durch die Attribute des himmlischen Zeus (Blitz), des Poseidon oder Zeus Thalassios (Dreizack) und des Hades oder Zeus Katachthonios (Wagen und Hund[f]) bezeichnet, erkannt wird. In wiefern aber die Vorstellung griechisch ist oder einer rein griechischen entspricht, ist eine andere Frage, welche sich auch dann nicht bejahen läßt, wenn ein dreifacher Zeus, auch abgesehn von dem Triopas, sich auf griechischem Boden und in griechischen Monumenten nachweisen läßt.

Dies ist der Fall nicht sowohl in dem gelegentlich genannten Olympia, wo dem Zeus unter einer ganzen Reihe von Beinamen (Areios, Herkeios, Keraunios, Olympios, Katharsios, Chthonios) Altäre geweiht waren[g]), als vielmehr in Korinth, wo Pausanias[h]) auf dem Markt im Freien drei Zeusbilder aufgestellt fand, das erste ohne Beinamen, das zweite des Chthonios und das dritte des Hypsistos. Es liegt

---

a) Vergl. oben S. 171. Relief S.

b) Vergl. oben S. 236 f.

c) Über verlegene Mythen in den Abhh. der berliner Akademie von 1839, phil.-histor. Classe S. 34 f., mit Taf. I. No. 4 u. 5, in Abbildungen mehrfach wiederholt, wie bei Creuzer, Symbolik 3. Aufl. III. I. Taf. 6 No. 26 u. 27.

d) Griech. Götterlehre I. S. 162 Note 5.

e) Tölken, Verzeichniß der k. preuß. Gemmensammlung II. Cl. II. Abth. S. 64 No. 92.

f) Daß der Ἅιδου κύων einköpfig gedacht werden könne, wird durch Pausan. III. 25. 4. u. 5 nicht bewiesen, wie Panofka meint, ist aber nicht unwahrscheinlich. Ein einköpfiger Kerberos ist noch in anderen antiken Monumenten nachweisbar, s. die sehr alte Vase Archaeol. Zeitung von 1859 Taf. 125. Am häufigsten ist er in archaischen Vasen zweiköpfig, vergl. Gerhard, Auserl. Vasenbb. II. S. 155 und das Verzeichniß S. 156 Note 23.

g) Pausan. V. 14. 6—8.

h) Pausan. II. 2. 8: τὰ δὲ τοῦ Διὸς [ἀγάλματα], καὶ ταῦτα ὄντα ἐν ὑπαίθρῳ, τὸ μὲν ἐπίκλησιν οὐκ εἶχε, τὸν δὲ αὐτῶν Χθόνιον καὶ τὸν τρίτον καλοῦσιν Ὕψιστον.

allerdings nahe, anzunehmen, wie dies auch Welcker[a]) gethan hat, der namenlose Zeus sei ein Thalassios, oder wie Welcker sagt, ein Zenoposeidon gewesen, insofern neben den durch den Hypsistos und den Chthonios vertretenen Gebieten des Himmels und der Erde das Reich des Wassers sich als der natürliche dritte Theil der nach griechischer Anschauung dreigetheilten[b]) und hier durch einen dreifachen, wie im Triopas durch einen dreieinen Zeus vertretenen Welt darstellt; allein für zweifellos kann diese Annahme doch keineswegs gelten[139]). Grade ein Zeus Thalassios (Zenoposeidon) mußte durch sein Attribut, die Triaena besonders leicht kenntlich sein und es ist kaum abzusehn, warum grade er ohne Beinamen geblieben sein sollte. Allein, sei dem wie ihm sei, die Thatsache einer monumentalen Darstellung einer Dreifaltigkeit des höchsten Gottes bleibt immer interessant und würde dies in noch höherem Grade sein, wenn sie sich auf einer andern Stelle des griechischen Bodens fände, als grade in Korinth, wo bei den bekannten Schicksalen, welche die Stadt durch die Zerstörung und Ausraubung unter Mummius und die Colonisirung unter römischer Herrschaft erlitt, am wenigsten dafür eingestanden werden kann, daß es sich bei dem dreifachen Zeus um eine alte und echte Religionsanschauung handelt. Die Möglichkeit hiervon läßt sich, sollte auch das von Pausanias gesehene Monument ein erneuertes sein, nicht in Abrede stellen und wird unterstützt durch das Gemälde einer aus Chiusi stammenden Olla von grobem Firniß mit röthlichen Figuren und von allerdings eigenthümlichem, schwerlich rein griechisch zu nennendem, aber doch wohl nicht als nachgeahmt zu betrachtendem, strengem Stile, welches Panofka[c]) bekannt gemacht hat und welches außer von ihm auch von v. Paucker[d]) eingehend erörtert worden ist.

Dies Vasengemälde stellt drei in ihrer Erscheinung und Kleidung nur wenig von einander verschiedene bärtige nebeneinander stehende und wie mit einander im Gespräche begriffene Männer dar, bei denen v. Paucker ein drittes Auge auf der Stirn entdeckt zu haben glaubt[140]) und deren zwei einen mächtigen, wie eine metallene Waffe stilisirten, aber nur einseitigen Blitz, wie er in etruskischen Monumenten (s. oben S. 188), nicht in griechischen, gewöhnlich ist, in der rechten Hand halten während der dritte dasselbe Geräth mit der Linken gefaßt hat. Dieser der am weitesten rechts, etwas vorgebeugt stehende, stützt sich außerdem auf eine Triaene während die beiden anderen einen Gegenstand in der linken Hand halten, der wohl kaum ein zweites Mal nachgewiesen werden kann, den man aber in seiner zackig geschlängelten Form kaum anders wird erklären können, als ihn Panofka und v. Paucker erklärt haben, als Blitz nämlich, oder wie Panofka ihn näher bestimmt, als Symbol des Wetterleuchtens (ἀστραπή), welches von dem gewöhnlich als Blitz (auch wohl als κεραυνός) erklärten, hier von allen drei Figuren gehaltenen Gegenstande als dem Donnerkeil (βροντή) zu unterscheiden sei. Mag man von diesen Namen, über deren Richtigkeit sich nicht eher mit Gründen wird streiten lassen, als die Formen des Zeusattributs einmal genauer untersucht und zusammengestellt

a) Alte Denkmaler II. S. 87.

b) Vergl. Welcker, Griech. Götterlehre I. S. 161 f.

c) Archaeol. Zeitung von 1851. Taf. 27. S. 305 ff., wiederholt in Panofkas Abhandlung: Archaeol. Commentar zu Pausanias, Abhh. d. berl. Akad. von 1854, phil.-hist. Classe Taf. III. No. 16 S. 579 ff.

d) Archaeol. Zeitung a. a. O. S. 376 ff.

sind, halten was man will, daß mit den fraglichen Gegenständen in der Hand zweier der in Rede stehenden Gestalten Blitz- oder Wetterstrahlen gemeint seien, kann füglich nicht in Abrede gestellt werden und eben so gerechtfertigt erscheint Panofkas Bemerkung, daß, »da die Alten den Blitz, der aus der Erde emporkommt aus feuerspeienden Bergen als Wirkung des Erdzeus eben so genau kannten, als den Blitz von oben, welchen der Höhenzeus sendet«, die beiden mit diesen Blitzen ausgestatteten Personen als der Himmels- und der Erdzeus zu betrachten seien, während ganz folgerichtigerweise dem in der Meeresbrandung donnernden, aber nicht blitzenden Gotte des Meeres kein derartiges Attribut gegeben oder dasselbe durch den Dreizack ersetzt ist. Nur daß durch die höhere und tiefere Haltung des Blitzes der Himmelsgott von dem Erdgott unterschieden sei, erscheint, obgleich es auch von Paucker anerkennt, spielend oder allzu subtil und nimmt auf die Forderungen einer wohl abgerundeten und in einandergreifenden malerischen Composition schwerlich die gebührende Rücksicht. Und eben so dürfte sich die Zurückwendung des Kopfes bei der mittlern der drei Gestalten einfacher daraus erklären, daß alle drei Personen als im Gespräche begriffen dargestellt werden sollten, als daraus, daß durch dieselbe der chthonische Zeus hätte bezeichnet werden sollen. Würde die mit dem Körper nach rechts gewendete mittlere Figur auch das Gesicht dem am rechten Ende stehenden Genossen zukehren, so würde die Composition auseinander fallen oder es würde auf den allein den beiden anderen gegenüberstehenden Dritten ein größeres Gewicht fallen, als ihm hier als nur einem von drei Gleichen hat gegeben werden sollen. Eine sichere Unterscheidung des himmlischen und des chthonischen Zeus ist deshalb wohl kaum möglich und scheint auch durch die Kleidung (welche übrigens bei der Figur zur Linken nicht recht verständlich und in der Zeichnung schwerlich ganz genau wiedergegeben ist) nicht gegeben zu sein, welche bei allen drei Personen in einem weiten, über die linke Schulter geworfenen, die rechte Seite blos lassenden, nur bei der Gestalt links kragenartig auch einen Theil der rechten Schulter bedeckenden Himation besteht, und, ebenfalls bei allen dreien durch eine in diesem Kreise (der Zeusdarstellungen) gewiß kein zweites Mal vorkommende, runde Kappe (Pilos?) vervollständigt wird, welche nur bei dem Zenoposeidon (um ihn kurz so zu bezeichnen) ohne verzierten Rand, bei den beiden anderen Gestalten wiederum gleichmäßig mit einem solchen versehn ist.

Eine gleiche Kappe trägt auf der Kehrseite der Vase derjenige jugendliche Krieger, welchen Panofka als Kyzikos im Kampfe gegen Herakles erklärt hat, wobei er sich zugleich bemüht, diese Kappe durch spitzfindige Combinationen[141]) als für Kyzikos charakterisirend nachzuweisen, wobei nur auffallen muß, daß, wenn dies in irgend einer Weise der Fall wäre, der auf kyzikenischen Münzen so sehr oft[a]) dargestellte Kopf dieses Heros stets mit der Taenie geschmückt, aber nicht ein einziges Mal mit einer solchen Kappe gebildet ist. Die Wiederkehr derselben Kappe bei den Gottheiten der einen und dem Heros der andern Seite der Vase läßt nun nichtsdestoweniger auf einen Zusammenhang beider Darstellungen schließen; indessen ist es Panofka nicht gelungen, weder aus schriftlichen, noch aus Kunstdenkmälern den Cultus eines dreifachen Zeus oder auch nur der drei Kronidenbrüder in Kyzikos nachzuweisen, dessen Münzen als Kehrseiten des Kopfes des

---

a) Mionnet, Descript. II. 533 ff. 127—151, Suppl. V. 311 ff. 185—203.

Kyzikos wohl einen blitzwerfenden Zeus[a]) und (andere) einen Poseidon[b]), sowie weiter einen Apollon[c]) und einen Hermes[d]), auch einen Herakles[e]) und eine geflügelte Athena[f]), wie sie auf der Vorderseite der Vase vorkommt, aber durchaus keinen Aïdes oder Zeus Chthonios noch irgend eine Figur zeigen, welche sich mit einem solchen verständigerweise in Verbindung bringen ließe. Denn die Kora Soteira von Kyzikos wird man doch nicht hier herein ziehn wollen und wenn auf einer unter Marc-Aurel in Kyzikos geprägten Erzmünze[g]) eine nur unterwärts bekleidete Frau vorkommt, welche, sitzend und mit dem linken Ellenbogen auf ihren Stuhl gestützt, mit der Rechten einem Hunde Etwas darreicht, so gehört Panofka'sche Combinationsgabe dazu, um bei diesem Bilde an den Hund zu erinnern, welcher in dem Skarabaeus (Gemmentafel III. No. 8) dem dreieinen Zeus beigegeben ist und hierauf auch nur das Geringste zu bauen.

Eine leichtere Verbindung der Vorder- und Kehrseite der Vase würde sich ergeben, wenn man auf der erstern mit v. Paucker nicht den Tod des Kyzikos, sondern denjenigen des Termeros erkennte, welchem nach Plutarch[h]) Herakles den Kopf einschlug, wie er es zuvor den in seine Hände gefallenen Fremden gethan hatte. Diesen Termeros nämlich, den wir neben seinem Bruder Lykos aus einem Scholion zu Euripides[i]) als lelegischen Straßen- und Seeräuber und als Gründer der Stadt Termera oder Termeros auf der Grenze Kariens oder Lykiens (oder nach Steph. Byz. in Lykien) kennen, identificirt v. Paucker (a. a. O. S. 379) mit dem »von Panyasis gefeierten titanischen Tremilos (‚Termilos'), dessen räuberische Söhne, die lykischen Localheroen Ilos, Xanthos, Pinaros und Kragos nach Alexander Polyhistor im zweiten Buche seiner Lykiaka auf dem Vorgebirge Kragos als die ‚wilden Götter' (θεοὶ Ἄγριοι) Verehrung genossen« und sieht in ihm und dem Bruder Lykos die Stammvertreter der doppelnamigen Termilen-Lykier. Und da nun in den Küstenländern Kleinasiens, wie v. Paucker weiter ausführt, sich mehrfache Spuren eines dreifaltigen höchsten Gottes finden, welcher auch in den Reliefen des xanthischen Harpyienmonumentes nachgewiesen ist, so scheint sich die Kette zu schließen und

---

a) Mionnet, Suppl. a. a. O. 311. 185 auch einen sitzenden mit dem Adler, Descript. a. a. O. 533. 131.

b) Mionnet, Suppl. a. a. O. 312. 186 ff., Descript. a. a. O. 533. 128 f.

c) Mionnet, Descript. a. a. O. 533. 127.

d) Mionnet a. a. O. No. 130.

e) Mionnet, Suppl. a. a. O. No. 192.

f) Mionnet, Descript. a. a. O. No. 140.

g) Mionnet, Suppl. a. a. O. p. 322 No. 255: »femme à demi nue, assise, présentant de la main droite quelque chose à un chien et le coude gauche appuyé sur son siége.

h) Plut. Thes. 11. Ἔπραττε (Θησεὺς) δὲ ταῦτα (die Thaten gegen Kerkyon u. dgl.) μιμούμενος τὸν Ἡρακλέα. Καὶ γὰρ ἐκεῖνος, οἷς ἐπεβουλεύετο τρόποις, ἀμυνόμενος τοὺς προεπιχειροῦντας, ἔθυσε τὸν Βούσιριν, καὶ κατεπάλαισε τὸν Ἀνταῖον, καὶ τὸν Κύκνον κατεμονομάχησε, καὶ τὸν Τέρμερον συῤῥήξας τὴν κεφαλὴν ἀπέκτεινεν. Ἀφ' οὗ δὴ καὶ τὸ Τερμέρειον κακὸν ὀνομασθῆναι λέγουσι. Παίων γὰρ, ὡς ἔοικε, κεφαλῇ τοὺς ἐντυγχάνοντας ὁ Τέρμερος ἀπώλλυεν.

i) Schol. Eurip. Rhes. 505 (Cobet) ὑπὲρ ὧν Φίλιππος ἐν τῷ περὶ Καρῶν συγγράμματί φησιν οὕτως· Τέρμερον καὶ Λύκον Λέλεγας γενέσθαι θηριώδεις τὴν φύσιν· τοῦτον δὲ τὸν Τέρμερον πόλιν οἰκίσαι, ἣν δὴ ἀπ' αὐτοῦ Τέρμερον ὠνομάσθαι· τούτους δέ φασι πρώτους λῃστεῦσαι καὶ οὐ μόνον τὰ περὶ Καρίαν, ἀλλὰ καὶ σχεδίας ἐκ ῥιπῶν ποιήσαντας εἰς Κῶ ἐκπλεῖν. Vergl. Phot. v. Τερμέρια· Τέρμερος γὰρ καὶ Λύκος θηριώδεις καὶ λησταὶ ἐγένοντο· καὶ ὁ Τέρμερος πόλιν ἐν ἄκρᾳ τινὶ τῆς Μυνδίας κτίσας ἑαυτοῦ ἐπώνυμον ἐντεῦθεν ἐλῄστευεν ὁρμώμενος.

dem lykischen Heros wäre mit gutem Grunde die Dreifaltigkeit des lykischen höchsten Gottes entgegengestellt.

Allein schon Panofka hat in einer Nachschrift zu v. Pauckers Aufsatz (a. a. O. S. 382) mit vollem Recht auf manche Schwierigkeiten hingewiesen, welche der neuen Erklärung der Vorderseite der chiusiner Vase entgegenstehn. Namentlich will die zarte und sogar etwas schwächliche Figur des von Herakles bekämpften Mannes zu den Angaben über die Person des wilden und furchtbaren Termeros durchaus nicht passen (s. S. 262 Note i) und es ist v. Paucker auch nicht gelungen uns über diese Schwierigkeit hinwegzuheben. Ohne darum die Panofka'sche Erklärung aus der Kyzikossage, welche übrigens auch Welcker[c]) angenommen hat, für unbedingt gerechtfertigt zu halten, kann ihr die v. Paucker'sche schwerlich vorgezogen werden und es dürfte daher der rechte Schlüssel für die Deutung des merkwürdigen Bildes und folglich auch für die nicht minder merkwürdige Zeusdreifaltigkeit der Kehrseite der Vase noch zu suchen sein.

Als ein ungleich älteres Denkmal eines dreifachen Zeus führt Panofka (a. a. O. S. 309 Note 15) ein von ihm im Musée Blacas pl. 19 (p. 55) herausgegebenes[b]) sehr rohes Gemälde einer Kylix des Xenokles an. Allein die drei hier dargestellten Figuren stellen nicht sowohl einen dreifachen Zeus, als vielmehr, wie dies auch schon Welcker[c]) und nach ihm Brunn[d]) ganz richtig ausgesprochen hat, »Zeus mit dem Blitze, vor ihm Poseidon mit dem Dreizack dar, beide gegen einen dritten Gott, Hades (?) gewendet, der ohne Attribute mit geöffneter Hand ihnen entgegentritt, sein Haupt nach rückwärts gewendet. Alle drei sind mit langem Rock und einem leichten Mantel darüber bekleidet«. Will man nun auch den dritten, attributlosen Gott, zu dessen Namen: Hades Brunn nicht ohne Grund ein Fragezeichen gesetzt hat, als diesen anerkennen, so stellen die drei Gestalten doch nur den Verein der drei Kroniden, »die drei Brüder neben einander«, wie Welcker sagt, aber keineswegs einen dreifachen Zeus, wie die chiusiner Vase, dar. Die Kylix des Xenokles darf also hier nicht mitgezählt werden. Und dasselbe gilt außer von den am Eingange bezeichneten Monumenten und von den oben S. 207 erwähnten Münzen von Mytilene von einer Terracotte im Besitze des Herzogs von Bedford in Woburn Abbey, von welcher Waagen[e]) angiebt, sie stelle dar: »in der Mitte die Maske des Jupiter, rechts die des Neptun, links die des Pluto, von etwas unbestimmten, aber edeln Formen, darunter in der Quere der Donnerkeil, Drei- und Zweizack«.

Von dem dreifachen Zeus des xanthischen Harpyienmonumentes ist oben (S. 20 f.) gesprochen worden[142]); unter den griechischen Monumenten dieser Erscheinung können diese Reliefe ebenfalls nicht mitzählen und eben so wenig kann der karische dreifache Zeus, von dem im 2. Anhange zu handeln sein wird, zur Vermehrung der Monumente, um welche es sich hier handelt, herbeigezogen werden.

3. Zeus auf dem Adler. Häufiger, als manche andere eigenthümliche Erscheinung kommt in Monumenten verschiedener Art diejenige eines vom Adler

a) Griech. Götterlehre I. S. 161 Note 8.

b) In der Élite céramographique I. pl. 21 wiederholtes.

c) Alte Denkmäler a. a. O. S. 87 Note 2 und Götterlehre a. a. O. S. 161 Note 8.

d) Künstlergeschichte II. S. 739.

e) Kunstwerke und Künstler in England S. 559.

getragenen Zeus vor, welche deshalb hier mit einigen Worten erwähnt sein mag. Allerdings sind mehre dieser Monumente entweder augenscheinlich unecht[a]) oder als unecht verdächtig, allein das antike Vorkommen dieser Vorstellung wird doch erwiesen durch unbezweifelbare Denkmäler wie unter Traian und andern Kaisern in Alexandria geprägte Münzen[b]). Auf diesen sitzt der Gott, rückwärts gewandt auf dem mit ausgebreiteten Schwingen auf dem Blitze stehenden Adler, die Rechte mit dem Scepter ausgestattet[c]), wesentlich so, wie in allbekannten Monumenten apotheosirte Personen. Doch scheint in diesen Münztypen in der That der Gott selbst gemeint zu sein und an eine Apotheose des Kaisers (die Münzen Traians stammen aus dessen 16. und 17. Regierungsjahre) ist nicht zu denken.

Am verwandtesten mit diesem Münztypus ist die Gemme, von der ein Abdruck in Cades' Impronte gemmarie I. A. No. 184 ist und diese mag auch am ehesten für antik gelten, während diejenige, deren Abdruck a. a. O. mit No. 185 bezeichnet ist, einen ungleich weniger antiken Eindruck macht. Lenormant hat in der Nouvelle Galérie mythologique pl. XIII. No. 14 eine Gemme publicirt, welche er p. 86 folgendermaßen beschreibt: »Intaille. Jupiter assis sur un aigle à droite, la tête entourée d'une espèce de nimbe, dans lequel on voit les sept étoiles de la Grande-Ourse«. Soviel man aber nach der Abbildung erkennen kann, ist dies derselbe Stein, von welchem eine Glaspaste in der Stosch'schen Sammlung von Winckelmann II. Cl. 3. Abth. No. 131 also beschrieben wird: »Juno von einem Adler getragen; der um ihr Haupt flatternde Schleier bildet einen Kreis, in welchem man die sieben Planeten sieht«, während Lippert, Daktyliothek I. No. 55 denselben als »Achat im Besitze des Abts Vougni« anführt. Sind diese Monumente identisch, so kann daran kein Zweifel sein, daß die von dem Adler getragene Figur weiblich, nicht ein Zeus und daß der angebliche Nimbus ein bogenförmig wallender Schleier sei. Ob Heras oder Junos Name anzuwenden sei, ist eine andere, nicht hier zu erörternde Frage.

Dagegen unterliegt es keinem Zweifel, daß die auf einem Adler sitzende Figur eines Elfenbeinreliefs im Vatican[d]) Zeus oder Juppiter darstellen solle, allein auch dies Monument ist als unantik verdächtig. Nicht allein oder nicht sowohl des erhobenen Blickes des Zeus wegen, den Visconti[e]) hervorhebt ohne an der Echtheit des Reliefs zu zweifeln, denn ein mehr oder weniger erhobener Blick bei Zeus ist in der That nicht unerhört, nur daß hier der Aufblick anders erscheint als in anderen Monumenten, wie der neapeler Büste (oben S. 82 f.) und dem Cameo Zulian (oben S. 213 f.); allein die Gestalt des Adlers ist anders, als man sie in antiken Monumenten zu sehn gewohnt ist und ganz besonders erscheint es nicht antik, daß dieser Adler in dem Augenblicke, wo sein Gott auf ihm sitzt, von einem kleinen Flügelknaben getränkt werden soll und zwar aus einem Gefäße, welches zu diesem

---

a) So die Gemme, von der ein Abdruck in Cades' Impronte gemmarie Classe I. A. No. 183 ist.

b) Mionnet VI. 128. 722, Suppl. IX. 48. 133, (Traian) die erstere abgeb. bei Lenormant, Nouv. Gal. myth. pl. XVI. No. 9. Vergl. Zoega, Numi Aegypt. imperat. tab. V. No. 8, tab. XVI. No. 16.

c) Von einem Globus in der Hand des Gottes, von welchem Rasche, Lex. rei num. II. II. p. 1181 redet, ist in der That Nichts zu sehn.

d) Vergl. Buonarrotti, Medaglioni p. 402 und Pistolesi, Il Vaticano descritto Vol. III. tav. 107. 1.

e) Opere varie I. p. 202. Note 2.

Zwecke wenig passend erscheint und dessen Form auch weit eher an moderne als an antike Muster erinnert.

In anderer Lage als in den bisher besprochenen Monumenten auf dem Adler getragen findet sich Juppiter in einer im gräflich Fuggerischen Schlosse zu Oberndorf bei Donauwörth aufbewahrten Bronze [a]), welche in der 3. Auflage des O. Müller'schen Handbuchs § 350 Anm. 1 a. f. als »Zeus auf dem Adler sitzend, Bronze von Oberndorf« angeführt ist, während der Herausgeber in den histor. Abhandlungen der bayr. Akad. a. a. O. S. 136 sagt: »Schade, daß Niemand mehr weiß, ob dieser Gott in Oberndorf gefunden oder woher er dahin gekommen ist«. Steht schon hiernach der antike Ursprung dieser Bronze keineswegs fest, so ergeben sich aus ihrer Beschreibung und Abbildung noch eine Reihe von Verdachtsmomenten gegen denselben. Der Herausgeber beschreibt diese Gruppe im Wesentlichen richtig so: »der Juppiter ist nackt und nur mit einem über den linken Arm und den rechten Schenkel geschlagenen Mantel nachlässig bekleidet, in der Rechten den Donner in der Linken die Weltkugel haltend. Sein schweres Haupt senkt sich vorwärts über. Der Adler, der mit vorgesetztem rechten Fuße auf einer länglicht viereckigen Platte von Bronze steht, dreht den trotzigen Kopf mit aufgerissenem Schnabel gegen seinen Reiter, der ihn unsanft zwischen die Beine genommen zu haben scheint (?). Die Schwingen öffnen sich; er ist zum Abflug gerüstet. Brust, Schenkel und Klauen, die ganze Haltung zeugt von Riesenkraft des Vogels«. Weiter bemerkt er, der Juppiter sei »aus einer besonders schönen, röthlichen Bronze gemodelt. Er läßt sich vom Adler, der von einer Schwinge bis zur andern 8 Zoll breit ist, abheben, ist für sich allein $10\frac{1}{2}$ Zoll, sowie der Adler 8 Zoll hoch und wiegt sammt diesem $12\frac{1}{2}$ Pfund«. In der die Figuren in der Vorderansicht gebenden Lithographie ist das Haar des Juppiter gescheitelt und zeigt nicht das bekannte Aufstreben über der Stirn; der Gott hält die Blitzeslohe in der Hand des erhobenen rechten Armes und mit der gesenkten Linken die Weltkugel an dem linken Schenkel. Der Adler blickt nach der rechten Seite hin in die Höhe; auf ihm sitzt der Gott rittlings, so daß der Hals des Thieres sich zwischen den Beinen des Gottes befindet, hinter denen die Flügel des Adlers liegen [b]).

Von einer Marmorgruppe ähnlichen Gegenstandes in der kaiserlichen Ermitage in St. Petersburg ist nichts Näheres bekannt, als was Guédéonow in seinem Katalog unter No. 57 über dieselbe mittheilt: »Jupiter supporté par l'aigle. La tête à été séparée. Sont modernes le cou et une partie de l'aile gauche de l'aigle. Haut 0,435 m.« Eine Bronzefigur oder Gruppe von 0,225 M. Höhe in der fürstlich Waldeckischen Sammlung in Arolsen, welche Gaedechens unter No. 19 folgendermaßen beschreibt: »Zeus mit seinem linken Fuß auf dem Adler stehend, in der

a) Herausgegeben in den histor. Abhandlungen der k. bayr. Akad. d. Wiss. Bd. V., München 1823 Taf. VII. zu einem Aufsatze von Carl Prugger: Versuch die Heerstraße der Römer von Passau an bis Windisch in der Schweiz zu erklären, wo S. 135 f. die Bronze besprochen ist.

b) Daß in neuerer Zeit Ähnliches gemacht worden sei, geht aus einer solchen Gruppe hervor, von der mir aus Frankfurt (von dem Gypsformer Vanni) ein Abguß als nach der Antike gemacht eingesandt wurde, während das Bildwerk schreiend modern ist. Auch ein St. Johannes auf dem Adler reitend in einem angeblich Rafael'schen Gemälde, von dem das Original in Marseille, eine alte Copie im berliner Museum Abth. d. Gemälde No. 257 ist, zeigt dasselbe Motiv.

erhobenen Rechten die Blitzeslohe, in der Linken den Donnerkeil, wohl als Gigantomachos einherschwebend zu denken. Gesicht sehr gemein, Haar keineswegs zeusartig, z. B. fehlt der Scheitel über der Stirn (?). Über der rechten Schulter die Chlamys, die hinten am Leibe und vorne wieder um den Schoß herumgeht. Füße nackt«, bezeichnet er selbst durch vorgesetztes Sternchen als verdächtig, während sie wohl ziemlich unzweifelhaft unantik ist.

Eine mit den hier in Rede stehenden Vorstellungen wenigstens verwandte ist es, wenn in einer Gemme, von der ein Abguß in Cades' Impronte gemmarie I. A. No. 58 ist, Zeus (Juppiter, oder ein Kaiser, in seinem Costüm?) auf einem mit zwei Adlern bespannten Wagen sitzend dargestellt ist.

4. Zeus auf dem Widder. Eine Gemme, von der ein Abdruck in Cades' Impronte gemmarie I. A. No. 94 und eine Abbildung in Lenormants Nouv. Galérie mythologique pl. IX. No. 23 sich findet (s. Gemmentafel III. No. 9), stellt Zeus dar, sitzend auf einem nach linkshin galoppirenden Widder, eine Vorstellung, welche, obgleich sie vereinzelt ist, doch kaum mit anderen vereinzelten Vorstellungen in geschnittenen Steinen auf eine Linie gestellt werden darf und füglich auf Cultusanschauung beruhen kann. Mit Sicherheit läßt sich über eine solche nicht absprechen, allein da der Widder, welcher, namentlich in der Handhabung des Διὸς κῴδιον [a]), im Cultus des Zeus eine nicht unbeträchtliche Rolle spielt, in der griechischen Mythologie fast immer, wenn nicht in der That immer, das Symbol der befruchtenden lichten Regenwolke ist, so könnte der auf demselben dahinreitende Zeus ganz füglich als der Segenspender im fruchtbaren Naß oder, da der Widder Thierkreiszeichen des Frühlingsmonats ist, als Meilichios in seiner ursprünglichen physischen Bedeutung [b]) und demnach als Gegensatz zu dem auf dem Zeichen des Sagittarius reitenden, vermuthlichen Zeus Maemaktes betrachtet werden. Eine solche astronomische Auffassung des Gemmenbildes wird vielleicht noch durch die hinter dem Widder aufgestellte Sonnenuhr unterstützt.

Sehr problematisch ist die Vorstellung einer in der Archaeologischen Zeitung von 1850 Taf. 15 No. 3 abgebildeten, aus Kypros stammenden, äußerst rohen Terracotte, für deren Erklärung Gerhard a. a. O. S. 152 »in Ermangelung besonderer Kunde über einen kyprischen Widderzeus«, denn einen Zeus meint Gerhard in der auf dem Widder gelagerten selbst widderhörnigen Figur zu erkennen, sich auf Zeus Ammon beruft. In dem Kreise der Kunstdarstellungen dieses Gottes würde die vorliegende Erscheinung jedenfalls vereinzelt sein, so daß für die Richtigkeit der Erklärung keinerlei Gewähr vorliegt.

5. Zeus im Wolfsfell. Diese merkwürdige Erscheinung bietet eine im Rheinlande gefundene und im Museum vaterländischer Alterthümer in Bonn [c]) aufbewahrte Bronzefigur. Die ganze Haltung des kleinen Bildes, welches in der Rechten eine tiefe Schale vorstreckt, während die erhobene Linke auf das, jetzt fehlende,

---

a) Vergl. Lauer, Archaeol. Zeitung von 1849. S. 25 und Preller, Griech. Mythologie. 2. Aufl. I. S. 94 und 112.

b) Siehe Welcker, Griech. Götterlehre I. S. 207 f. Preller a. a. O. S. 101 und 112.

c) Vergl. meinen Katalog des königl. preuß. rhein. Mus. vaterländ. Alterthümer, Bonn 1851. S. 98 No. 5 und siehe die Zeichnung in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande 1851. Taf. 2 S. 69 ff.

Scepter gestützt war, sowie der Typus des Gesichtes, das Mähnenhaar über der Stirn und der volle Bart machen den Namen des Zeus eben so unzweifelhaft, wie das umgeknüpfte und über das Hinterhaupt gezogene Wolfsfell ein solches und ganz gewiß kein Löwenfell ist. Mag man über den nach diesem Umstande schwerlich fern liegenden Namen eines Zeus Lykaeos und über die Frage, ob und inwiefern dieser Gott in dem kleinen Bilde charakterisirt sei, verschiedene Ansichten hegen, an der Thatsache eines mit dem Wolfsfelle bekleideten Zeus wird dadurch Nichts geändert und eben so wenig an der andern, daß bisher kein anderes Monument bekannt ist, welches durch eine verschiedene Darstellung dieses Gottes der vorgeschlagenen Nomenclatur widerspräche. Denn wenn nicht selten der Zeuskopf der arkadischen Silbermünzen (Münztafel I. No. 30, vergl. oben S. 106) als derjenige des Zeus Lykaeos bezeichnet wird, so muß nochmals behauptet werden, daß auf ihn der Name des Zeus Olympios wenigstens mit demselben, wenn nicht mit besserem Rechte angewendet wird und daß unbestreitbar dieser schöne Zeuskopf nichts für den Zeus Lykaeos nach irgend einer Seite Charakteristisches an sich trägt, so daß der ihm gegebene Name nur darauf beruht, daß Zeus Lykaeos allerdings der in Arkadien verehrte Gott war.

6. Zeus mit der Schildkröte. Eine Chalcedongemme der ehemaligen Stosch'schen Sammlung in Berlin (s. Gemmentafel III. No. 10)[a]) zeigt einen stehenden Zeus mit dem Scepter in der Linken und dem Adler zu Füßen, welcher auf der vorgestreckten Rechten, wie sonst die Nike oder den Adler oder eine Phiale, so hier eine Schildkröte trägt. Auch diese Darstellung ist vereinzelt, wie schon Winckelmann richtig bemerkt hat, welcher, nachdem er an die Schildkröte der Aphrodite Urania und diejenige des Hermes erinnert hat, die beide hier nicht viel Aufklärung bringen können, meint »da die Schildkröte auch dem Peloponnes zum Symbole diente (?), so war vielleicht in diesem Lande irgend ein Jupiter, dem man sie zum besondern Attribut gab«. Panofka[b]) bezog die Schildkröte auf Aegina, dessen besonders aus den Münzen sehr bekanntes Wappenthier sie war und will danach in der Gemme den Zeus Panhellenios von Aegina erkennen, eine Erklärung, der sich auch E. Braun[c]), wenngleich nicht ohne einen gewissen Grad von Zurückhaltung anschließt. Als das typische und ausschließliche Bild des aeginetischen Panhellenios darf diese Gemmendarstellung schwerlich gelten, allein eine Beziehung der Schildkröte in der Hand des Gottes auf die Insel bleibt dabei immerhin möglich, nur daß wir diese nicht genauer zu bestimmen vermögen.

7. Eine Anzahl kleiner Bronzen in mehren Sammlungen, so in Berlin (in Tölkens Verzeichniß der Metallarbeiten S. 13 No. 2) und in Arolsen (s. Gaedechens No. 20—23) stellt in etwas verschiedenen Motiven eine mit mehr oder weniger Anstrengung den Blitz schleudernde Zeusfigur dar, deren Echtheit insgesammt wenigstens zweifelhaft ist.

8. Nicht um den eigenen Glauben an diese Dinge zu bekunden, sondern weil Andere an dieselben glauben, sei noch des von Clemens Alexand. Protrept. p. 33

a) Siehe Winckelmann, Description des pierres gravées etc. II. Classe. 3. Abth. No. 87.

b) Der Tod des Skiron und des Patroklos, Berlin 1836 zu der Abbildung auf Taf. IV No. 7.

c) Ann. dell' Inst. von 1836 p. 317 sq.

(Pott) in den Worten: οὐχὶ μέντοι Ζεὺς φαλακρὸς ἐν Ἄργει erwähnten kahlköpfigen und des angeblichen in Kreta ohne Ohren gebildeten Zeus gedacht, von dem Plutarch. de Is. et Osir. 75 (Vol. VII. p. 500 R.) erzählt: οἷον ἐν Κρήτῃ Διὸς ἦν ἄγαλμα μὴ ἔχον ὦτα· τῷ γὰρ ἄρχοντι καὶ κυρίῳ πάντων οὐδενὸς ἀκούειν προσήκει. Den erstern führt Preller, Archaeol. Zeitung von 1845 S. 108 ohne Bedenken an.

Anhang II.

Einige mit Zeus identificirte barbarische Gottheiten.

1. Der karische dreifache Zeus. Die Hauptstelle über den in neuerer Zeit mehrfach besprochenen [a]) karischen dreifachen Zeus ist bekanntlich bei Strabon XIV. p. 659, wo es heißt: ἔχουσι δ' οἱ Μυλασεῖς ἱερὰ δύο τοῦ Διός, τοῦ τε Ὀσογῶα καλουμένου καὶ Λαβραυνδηνοῦ, τὸ μὲν ἐν τῇ πόλει, τὰ δὲ Λάβραυνδα κώμη ἐστὶν ἐν τῷ ὄρει κατὰ τὴν ὑπέρθεσιν τὴν ἐξ Ἀλαβάνδων εἰς τὰ Μύλασα ἄπωθεν τῆς πόλεως· ἐνταῦθα νεώς ἐστιν ἀρχαῖος καὶ ξόανον Διὸς Στρατίου· τιμᾶται δὲ ὑπὸ τῶν κύκλῳ καὶ ὑπὸ τῶν Μυλασέων ..... ταῦτα μὲν οὖν ἴδια τῆς πόλεως· τρίτον δ' ἐστὶν ἱερὸν τοῦ Καρίου Διὸς κοινὸν ἁπάντων Καρῶν, οὗ μέτεστι καὶ Λυδοῖς καὶ Μυσοῖς ὡς ἀδελφοῖς.

Die hier zusammen genannten drei karischen Zeusgestalten kommen einzeln auch sonst vor; den Zeus Karios in Mylasa nennt, grade wie Strabon, als von Karern, Lydern und Mysern gemeinsam verehrt, Herodot [b]), welcher an einer andern Stelle (V. 66) angiebt, daß Isagoras und sein Geschlecht diesem karischen Zeus opferten, dessen Cultus auch sonst in Griechenland in, wenngleich nicht ganz unzweifelhaften Spuren nachweisbar ist [c]); über seine Natur sind wir näher nicht unterrichtet, die Meinung aber, daß wir in ihm den ὕψιστος der karischen Religion zu erkennen haben [d]) scheint wohlbegründet. Der Osogos hat unbezweifelbar poseidonischen Charakter; dies ergiebt sich schon aus dem von Pausanias [e]) berichteten Umstande, daß in seinem Heiligthume sich eine Salzwasserquelle befand, noch ungleich bestimmter aber aus Inschriften [f]), welche ihn gradezu als Zeus Zeno-

a) Vergl. Jahn in den Ann. dell' Inst. von 1842 p. 209 f. = Archaeol. Aufsätze S. 41 f. Henzen im Bull. dell' Inst. von 1849 p. 187 (vergl. Arch. Zeitung von 1849 Anz. S. 39), Gerhard, Griech. Mythol. § 198. 2, Welcker, Griech. Götterlehre I. S. 641 f., Preller, Griech. Mythol. 2. Aufl. I. S. 452, Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1866 p. 93.

b) Herod. I. 171. ἀποδεικνῦσι δὲ ἐν Μυλάσοισι Διὸς Καρίου ἱερὸν ἀρχαῖον, τοῦ Μυσοῖσι μὲν καὶ Λυδοῖσι μέτεστι ὡς κασιγνήτοισι ἐοῦσι τοῖσι Καρσί; vergl. Steph. Byz. v. Καρία.

c) Welcker a. a. O. Noten 73 und 75.

d) Welcker a. a. O.

e) Pausan. VIII. 10. 4. θαλάσσης δὲ ἀναφαίνεσθαι κῦμα ἐν τῷ ἱερῷ τούτῳ (des Poseidon Hippios bei Mantineia) λόγος ἐστὶν ἀρχαῖος· ἐοικότα δὲ καὶ Ἀθηναῖοι λέγουσιν ἐς τὸ κῦμα τὸ ἐν ἀκροπόλει καὶ Καρῶν οἱ Μύλασα ἔχοντες ἐς τοῦ θεοῦ τὸ ἱερὸν ὃν φωνῇ τῇ ἐπιχωρίᾳ καλοῦσιν Ὀγῶα (l. Ὀσογῶα).

f) Corp. Inscr. Graec. No. 2700 nach Böckhs Herstellung: Σύμμαχος Γ. Πλωτίου Συμμάχου υἱὸς ἱερεὺς Διὸς Ὀσογ[ῶ Δ]ιὸς Ἡ[λί]ο[υ Π]οσει[δ]ῶνος, zu berichtigen nach einer von Chandler in Mylasa gefundenen Inschrift, welche Henzen im Bull. dell' Inst. von

poseidon erklären oder übersetzen, womit Theophrast[a]) und Machon[b]) übereinstimmen. Bildlich erscheint dieser Osogos-Zenoposeidon, nicht etwa ein reiner Poseidon, auf dem Revers einer unter Septimius Severus in Mylasa geprägten Münze[c]), von welcher Lenormant[d]) eine vergrößerte Abbildung gegeben hat, in ganz hellenisirter Gestalt, das Haupt von Strahlen umgeben, in der Rechten den Dreizack aufstützend, auf der Linken den Adler tragend mit einem Seekrebs rechts zu seinen Füßen. Den Dreizack allein oder Dreizack und Seekrebs haben Autonommünzen von Mylasa[e]).

Der dritte karische Zeus, Stratios, oder zunächst von seinem Cultusorte, der κώμη Λάβραυνδα, wenn nicht, nach Plutarch[f]) von λάβρυς, Beil, auch Labraundeus (Labrandeus) genannt, wird in Schriftstellen und Inschriften am häufigsten erwähnt, und ist auch bildlich öfter nachweisbar als der Osogos. Sein altes hermenförmiges Bild, welches Strabon erwähnt, ist auf Kaisermünzen von Mylasa, von denen schon oben S. 8 ein Exemplar mitgetheilt worden, mehrfach vorhanden[g]), während andere[h]) seinen Kopf mit dem Kalathos und Autonommünzen[i]) sein hervorragendstes Attribut, die Doppelaxt zeigen. Dies alte Bild ist sicher mit dem Kalathos, der Doppelaxt[142]) in der Rechten und der Lanze in der Linken ausgestattet; in einigen Abbildungen[k]) endet das Doppelbeil oberwärts in einen Dreizack, in wiefern dies richtig ist, kann ich nicht constatiren, doch scheint Stephanis[l]) vorsichtiger Zusatz: »wenn den Abbildungen zu trauen ist«, nach den mir bekannten Exemplaren dieser Münzen sehr gerechtfertigt und es verdient Erwähnung, daß auch Lenormant (a. a. O.) des Dreizacks über dem Doppelbeile keine Erwähnung thut. Doch ist zu berücksichtigen, daß nach Aelian[m]) im Tempel des Labraundeus eine Quelle mit Fischen war, wenn dies nicht ein Irrthum und eine Verwechselung mit der Meerwasserquelle im Tempel des Osogos ist. Wenn Münzen von Mylasa[n]) die Doppelaxt einerseits und den Dreizack andererseits verbinden und andere[o]) beide

---

1849 p. 187 veröffentlicht hat, des Wortlauts: Ἐπιτυγχ[άν]ων Δρα[κ]οντίδου Ἑκατ[αῖ]ος ὁ καὶ Ἑκατόμνως ἱερεὺ[ς] Διὸς Ὀσογῶα Διὸς Ζηνοποσειδῶνος.

a) Bei Athen. II. p. 42 A. μεταβάλλειν τέ φησιν οὐ μόνον τὰ πικρὰ τῶν ὑδάτων, ἀλλὰ καὶ τὸ ἁλυκὸν καὶ ὅλους ποταμούς, καθὰ τὸν ἐν Καρίᾳ, παρ' ᾧ Ζηνοποσειδῶνος ἱερόν ἐστιν.

b) Daselbst VIII. p. 337. C, wo im ersten Verse Böckh im C. I. Gr. p. 1107 mit Recht Μύλων' in Μύλασσ' geändert hat und im 8. Zenoposeidon genannt wird.

c) Mionnet III. 357. 312.

d) Nouvelle Galérie mythol. p. 53.

e) Mionnet a. a. O. 354 sq. 294, 297—301, die beiden letzten Nummern mit dem Adler auf der Vorderseite; vergl. Suppl. VI. 508. 351—355.

f) Plut. Quaest. Graec. 45. Aelians Ableitung (Hist. anim. XII. 30) Ζεὺς δὲ Λαβρανδεὺς ὕσας λάβρῳ καὶ πολλῷ τὴν ἐπωνυμίαν τήνδε ἠνέγκατο ist nicht blos unrichtig, sondern albern.

g) Mionnet III. 358. 320, 324. Suppl. VI. 511. 369.

h) Mionnet III. 356. 309. Suppl. VI. 509. 361, 510. 367.

i) Mionnet III. 355. 298, Eckhel, Doct. Num. Vet. II. p. 584.

k) Millin, Gal. myth. pl. X. No. 37, Guignant, Relig. de l'ant. pl. 70. No. 267.

l) Compte-rendu a. a. O.

m) Histor. animal. XII. 30 Χειροήθεις δὲ ἰχθῦς .... πολλαχόθι καὶ εἰσὶ καὶ τρέφονται, ὥσπερ .... καὶ ἐν τῷ ἱερῷ τοῦ Λαβρανδέως Διὸς ἐν κρήνῃ διειδοῦς νάματος.

n) Mionnet III. 355. 298. Autonom.

o) Mionnet a. a. O. 356. 308 Domitianus 358. 323. Geta. Suppl. VI. 510. 366. Augustus. 512. 374 Septimius Severus.

Zeichen nebst dem Seekrebs auf dem Rvs. vereinen, so kann sich das mindestens eben so leicht auf die beiden Gestalten des Osogos-Zenoposeidon und des Stratios-Labraundeus wie auf den letztern allein beziehn[a]). Nach Aelian (a. a. O.[b]) war diesem alten Bilde auch noch ein Schwert umgehängt, welches die Münztypen nicht zeigen, das aber sehr wohl vorhanden gewesen sein kann, so daß kaum ein bestimmter Grund vorliegt, mit Jahn (a. a. O.[c]) an eine etwaige Verwechselung der Streitaxt mit dem Schwerte zu denken. Dagegen will Lenormant in dem bei ihm pl. VIII No. 11 abgebildeten Exemplar einer dieser Münzen, dessen Hauptfigur p. 53 vergrößert wiederholt ist, weibliche Brüste entdeckt haben; aber freilich giebt er an, daß »les détails ne se voient clairement, sur l'original, qu'à l'aide de la loupe et en le présentant au jour le plus favorable«. Es wird deshalb, obgleich auch Gerhard[d]) meint, der Labraundeus sei »meist oder durchgängig androgyn zu denken«, Mancher geneigt sein, zu glauben, daß das allergünstigste Licht durch künstliche Phantasiebeleuchtung noch etwas verstärkt werden muß, um auf den vergriffenen und rostigen Erzmünzen die Einzelheiten wahrzunehmen, von denen Lenormant redet und an welche er weitaussehende mythologische Combinationen knüpft.

Dieses alte Bild des Zeus Stratios-Labraundeus ist nun von der fortschreitenden Kunst auf sehr interessante Weise fortentwickelt und umgebildet worden. Zunächst in der besten Zeit auf den Münzen der karischen Könige von Hekatomnos bis Othontopates[e]), von welchen auf der III. Münztafel No. 31 ein Exemplar des Maussolos abgebildet ist. Der Gott erscheint hier in so vollkommen beständiger Gestalt, daß dem Münztypus aller Wahrscheinlichkeit nach eine statuarische Composition zum Grunde liegt; die Münzen zeigen ihn stets im Profil nach rechts, das Doppelbeil geschultert, bekleidet mit dem Chiton und dem weiten Himation, doch ist es entschieden verkehrt, wenn ihn Lenormant a. a. O. in Gestalt, Haartracht oder Bekleidung »effeminé« nennt. An das bedeutende, wahrscheinlich von Skopas' Hand herrührende, am Maussoleum von Halikarnaß gefundene Statuenfragment, von dem oben (S. 125) gehandelt und in welchem ein Zeus Labraundeus vermuthet wurde, sei hier nur zurückerinnert.

Weitere Umwandlungen zeigen Kaisermünzen von Mylasa[f]), von denen namentlich eine unter Septimius Severus geprägte[g]) dadurch interessant ist, daß auf ihr der Gott neben der Streitaxt in der Rechten einen (Lorbeer-)Kranz in der Linken hält, also dasjenige an Sieg erinnernde Attribut, welches auch der Zeus auf den Münzen bithynischer Könige in der Rechten erhebt, in welchem (oben S. 60) eine Nachbildung der hochgepriesenen Statue des Zeus Stratios von Daedalos vermuthet wurde. Das Verhältniß dieser drei Zeusgestalten zu einander läßt sich aus den Monumenten

---

a) So findet auch Cavedoni, Spicil. num. p. 138 in diesem Typus: la Bipenne di Giove Labraundo congiunta col Tridente di Nettuno.

b) Nach der Verbesserung des Textes bei Jahn, Arch. Aufs. S. 43: τὸ δὲ ἄγαλμα ξίφος παρήρτηται.

c) Und weit entschiedener Welcker a. a. O. S. 643 Note 78.

d) Griech. Mythol. § 198. 2a.

e) Mionnet III. 397 ff. Suppl. VI. 561 f.

f) Mionnet III. 357. 316. Suppl. VI. 509 ff. 358, 372, 376, 377.

g) Mionnet III. 357. 314.

nicht feststellen, sehr wahrscheinlich[a]) aber haben wir in dem Κάριος den ὕψιστος zu erkennen, d. h. den eigentlichen karischen Zeus schlechthin und während neben ihm der Osogos-Zenoposeidon unzweifelhaft den Ζεὺς θαλάσσιος vertritt, ist dem Labraundeus nicht ohne Wahrscheinlichkeit schon von mehren Seiten[b]) die Bedeutung eines Cthonios und Katachthonios im Sinne eines Hades-Pluton oder Sarapis zugesprochen, so daß die karische Zeustrias sich der griechischen (s. oben S. 258 f.) wesentlich parallel stellt.

2. Ζεὺς Δολιχαῖος, Juppiter Dolichenus[c]). Dieser syrische Gott verdient wegen der weiten Verbreitung seines Cultus im ganzen römischen Reiche, von Ungarn und Siebenbürgen bis England und vom Rhein bis Algerien, wesentlich seit der Zeit der Antonine, eine besondere Erwähnung, doch scheint ein näheres Eingehn auf seine, nur in späten Monumenten vorliegende Gestaltung nicht erforderlich. Seine Heimstätte ist die Stadt Doliche oder Dolichene in Kommagene, wo Stephanus von Byzanz (υ. Δολιχηνή) ausdrücklich den Ζεὺς Δολιχαῖος als Beispiel für das Ethnikon erwähnt. Unter den bildlichen Monumenten sind die folgenden die wichtigsten:

1) eine Marmorgruppe aus Szlankament in Ungarn im k. k. Münz- und Antikencabinet in Wien, 2′ 9½″ hoch; abgeb. bei Seidl a. a. O. Taf. 1.

2) eine Marmorgruppe aus dem Hafen von Marseille in der Kunst- und Antiquitätensammlung zu Stuttgart, 21″ hoch, abgeb. sehr oft (s. Seidl a. a. O. S. 35) neuestens bei Seidl a. a. O. Taf. 2.

3) Eine dreiseitige Bronzepyramide mit Reliefen, von welcher eine Seite fehlt, aus Kömlöd in Ungarn im ungarischen Nationalmuseum in Pest, abgeb. bei Seidl a. a. O. Taf. 8 No. 1 und 2.

4) Eine Bronzetafel von einer ähnlichen Pyramide aus Heddernheim in Nassau, in der Sammlung des nassauischen Vereins für Alterthumsforschung und Geschichtskunde in Wiesbaden, abgeb. bei Seidl a. a. O. Taf. 3 No. 3.

Die Treue einiger weiteren Abbildungen, welche Seidl Taf. 4 No. 1 und Taf. 5 No. 2 aus älteren Werken mittheilt, ist in so hohem Grade verdächtig, daß diese Bilder kaum gebraucht werden können.

Alle guten Darstellungen des Juppiter Dolichenus zeigen uns denselben auf dem Rücken eines Stieres stehend, welcher bald bis auf einen um den Leib gelegten Gurt (No. 3), bald ohne diesen (No. 2, 4) in seiner einfachen Gestalt erscheint oder mit dem sich als Nebenattribute und Stützen hier (No. 2) nur der Adler, dort (No. 1) dieser in Relief an einer Stele unter dem Bauch und wiederholt auf dem Kopfe zwischen den Hörnern und ein Widderkopf unter dem gehobenen rechten

---

a) Vergl. auch Welcker a. a. O. I. S. 643.

b) Vergl. z. B. E. Braun in den Ann. dell' Inst. von 1837 p. 267 und Henzen im Bull. v. 1849 p. 189.

c) Die Hauptschrift über diese Gottheit ist: Seidl, Über den Dolichenus-Cult in den Sitzungsberichten der philos.-histor. Classe der kais. Akad. d. Wiss. in Wien. XII. Band 1854 S. 4—90 mit 6 lithogr. Tafeln; hier ist auch zu dem einleitenden Text und zu den einzelnen Monumenten die frühere Litteratur sehr fleißig notirt. Vergl. noch Preller, Röm. Mythologie S. 751 f.

Vorderfuß verbinden. Der Gott selbst, ohne allen Zweifel mit dem von Lukian[a]) beschriebenen und auf Münzen dargestellten[b]) auf Stieren sitzenden Gotte von Hierapolis verwandt und in einigen Inschriften gradezu mit ihm combinirt, erscheint in den erhaltenen Denkmälern durchweg römisch gepanzert und bekleidet, jedoch nur in No. 2 behelmt, dagegen in No. 1 und 4 mit der sogenannten phrygischen Mütze und in No. 3 ein Mal mit einer kleinen Kappe bedeckt, das zweite Mal barhaupt. Als seine Attribute geben sich in den Monumenten (den Bronzereliefen No. 3 u. 4), wo diese erhalten sind, der Blitz in der Linken und das Doppelbeil, ein Mal (No. 3, 2. Seite) eine Blume oder Traube in der erhobenen Rechten zu erkennen; der Blitz in der Linken ist auch bei der Gruppe No. 1 nicht unwahrscheinlich, während die linke Hand des Gottes in der Gruppe No. 2, in welcher die Umwandlung der Figur in diejenige eines römischen Kriegers am weitesten gediehen ist, einen Blitz entschieden nicht gehalten hat. In Inschriften wird der Juppiter Dolichenus mit der syrischen Juno oder einer eigenen Juno Dolichene verbunden, welche ihm in dem Relief No. 3 (2. Seite) auf einer Ziege oder Gazelle stehend gegenüber gestellt ist, weiter mit Sol, Hercules, Diana; auch diese und außer ihnen Mercur und Mars erscheinen in den Reliefen von No. 3 in Brustbildern in seiner Umgebung. Endlich ist über ihm (No. 4) oder neben ihm (No. 3, 1. Seite) eine Victoria mit Kranz und Palme dargestellt.

3. Über den Baaltars oder Zeus Tersios von Tarsos und seine kunstgeschichtlich interessanten Umwandlungen siehe oben S. 228 und Anmerkung 133.

4. Über den Sarapis vergl. das XV. Capitel.

---

a) Lucian. De dea Syria 31. ἐν δὲ τῷδε (θαλαμῷ) εἵαται τὰ εἴδεα, ἥτε Ἥρη καὶ τὸν αὐτοί, Δία ἐόντα, ἑτέρῳ οὐνόματι κληΐζουσι· ἄμφω δὲ χρυσεοί τέ εἰσι καὶ ἄμφω ἕζονται, ἀλλὰ τὴν μὲν Ἥρην λέοντες φορέουσι, ὁδὲ ταύροισι ἐφέζεται.

b) Vergl. die Abbildung bei Seidl a. a. O. Taf. 6. Fig. 6 und siehe die unterste Reihe der zweiten Seite des Kömlöder Monuments, wo den Gott in der Mitte zwei Gestalten auf Doppelhalbstieren umgeben.

VIERZEHNTES CAPITEL.

Zeus Ammon.

Ἄμμων Ὀλύμπου δέσποτα.
Pindar.

Die Überzeugung, daß Ammon kein griechischer, sondern ein barbarischer Gott sei, der von der Mutterstätte seines Cultus in der libyschen Oase her besonders durch die Kyrenaeer den Griechen bekannt geworden[a]) und von Manchen derselben angenommen worden sei, welche ihn dann mit ihrem Zeus identificirten, Ζεὺς Ἄμμων, oder, wie Pindar, sogar Ὀλύμπου δεσπότης nannten, obgleich er auf dem Olymp Nichts zu suchen und auch in der Kunst in den Münztypen der besten Zeit nicht das Entfernteste mit Zeus gemein habe und sich diesem erst in Münzen und in manchen anderen Kunswerken der römischen Zeit mehr oder weniger nähere[b]), diese Überzeugung steht so allgemein fest und wird mit so unbedingter Sicherheit ausgesprochen, daß die Zweifel an ihrer Begründung sich bisher nur sehr einzeln und bescheiden ausgesprochen haben[144]).

Und doch sind diese Zweifel wohl nicht ganz unberechtigt und nicht Weniges von dem, was die neueste Untersuchung über den Ammon der libyschen Oase[c]), welche sich auch auf den aegyptischen Amun und den in Hellas verehrten Ammon, wenn auch nur beiläufig mit erstreckt, klar gelegt hat, ist sehr geeignet, diese Zweifel zu verstärken. Es ist nicht dieses Ortes, hierauf näher einzugehn, aber auf einige Umstände muß dennoch hingewiesen werden.

Sehr vielfach wurde bisher gelehrt, daß der aegyptische Amun ein widderköpfiger Gott sei; »desto überraschender ist es, daß nach der neuesten Hieroglyphenforschung der aegyptische Amun niemals widderköpfig dargestellt wird, sondern Chnubis oder Kneph« (Parthey a. a. O. S. 137). »Ammon steht mit Chnubis nur in sofern in Verbindung, als er in einzelnen, seltenen Fällen die Attribute des Chnubis annimmt« (das. S. 138). Die alten Griechen haben beide Götter mit einander verwechselt oder vermengt, vielleicht (das.) Herodot (II. 42) voran, jedenfalls die Späteren, und es kann nicht bezweifelt werden, »daß das ganze klassische Alterthum den Ammon für widderköpfig hielt« (das. 135), während doch unwiderleglich bewiesen ist, »daß die widderköpfige Form des Zeus dem Chnubis oder Kneph, niemals dem Ammon angehöre« (das. 138). Spricht dies für eine wirkliche Abstammung des in Griechenland verehrten Ammon von dem aegyptischen Amun?

Aber auch das Idol des Ammon in der libyschen Oase war Nichts weniger als widderköpfig oder widdergehörnt, sondern es war ein mit Edelsteinen besetztes nabelförmiges, anikonisches Cultusobject[d]) und wenngleich man aus dem Berichte

a) Böckh, Staatshaushaltung der Athener II. S. 258, vergl. L. Müller, Numismatique de l'ancienne Afrique I. p. 99 sq.

b) Vergl. Stephani, Compte-rendu de la comm. imp. arch. de St. Pétersbourg pour l'année 1862 p. 78 Note 2, aber siehe z. B. L. Müller a. a. O. p. 64.

c) Parthey, Das Orakel und die Oase des Ammon, Abhh. der berl. Akad. von 1862. S. 131 ff.

d) Vergl. oben S. 5 Note e, Parthey a. a. O. S. 136 und S. 166. Daß an diesem omphalos-

des Ephippos [a]), daß Alexander zuweilen die Kleidung des Ammon, einen Purpurmantel, eine besondere Fußbekleidung und Hörner getragen habe, schließen mag (Parthey a. a. O.), »daß das Bild wenigstens theilweise einer menschlichen Gestalt geglichen habe«, während Ammon erst »in der fabelhaften Erzählung des Pseudo-Kallisthenes (Cap. 30, am Arrian von Müller p. 31) als alter Mann mit goldenen Haaren und Widderhörnern an den Schläfen erscheint« (Parthey a. a. O.), so ist damit noch lange nicht bewiesen, daß der libysche Ammon als ein widderhörniger Gott aufgefaßt und dargestellt worden sei, als die Kyrenaeer ihn angeblich daher entlehnten und seinen Cultus nach Griechenland weiter verbreiteten. Feststeht nur das Eine, daß Ammon in Kyrene, so weit hinauf unsere Kunde dringt, widderhörnig gewesen ist.

Von Kyrene oder über Kyrene also wäre der Ammoncultus, und zwar als ein barbarischer, nach Griechenland gekommen? Es dürfte schwer sein für diesen Vorgang, welcher dem sechsten Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung angehören würde, eine Parallele in der griechischen Religionsgeschichte zu finden, d. h. eine wirkliche Parallele, als welche weder die Aufnahme der semitischen Aphrodite und vielleicht einiger anderen Gottheiten in uralter Zeit noch das Eindringen fremder Culte in einer weit spätern Periode der Religionsmengerei und selbst nicht dasjenige des Sarapis gelten kann. Und nicht minder schwer eine ähnliche Verbreitung eines fremden Cultus in der in Frage kommenden Periode nachzuweisen. Denn das von Parthey a. a. O. S. 155 f. aufgestellte Verzeichniß von europäischen Orten, an denen sich Ammoncultus findet, muß aus den Münztypen wesentlich vermehrt werden (s. unten).

Und wenn dem so ist, sollte man da wirklich nicht zu dem Zweifel berechtigt sein, ob der widdergehörnte Gott, wo er in Griechenland, in griechischen Culten mit einer Umgebung (Hera Ammonia und Hermes Parammon in Elis [b]), von der weder Aegypten noch Libyen weiß und in Monumenten der archaischen Kunst und derjenigen der Blüthezeit erscheint, in der That »der libysche Gott« und nicht vielmehr ein hellenischer Gott sei? Welcher andere fremde Gott wäre in diesen Perioden so in die griechische Kunst eingedrungen?

Und was den Weg der Einwanderung über Kyrene anlangt, liegt es nicht in der That nahe genug, einmal zu untersuchen, ob derselbe nicht etwa in umgekehrter Richtung durchmessen worden ist? Wie? wenn nun die Wiege des Zeus-Ammoncultus im boeotischen Theben gestanden hätte und die thebischen Aegiden-Gephyraeer seine Träger gewesen wären? Aus einer solchen Annahme würde sich zunächst Pindars lebhafte Verehrung des Zeus Ammon am leichtesten erklären, Pindars, des Aegiden, denn ein solcher war er [c]), der nicht blos dem Gotte der libyschen Oase einen eigenen Hymnus sandte, sondern auch daheim in Theben ihm einen Tempel baute, dessen Bild von Kalamis war (s. unten). Aus derselben Annahme aber erklärt es sich auch, daß sich Ammoncultus früher oder später findet, wohin die

---

förmigen Idol »ohne Zweifel« Hörner befestigt gewesen seien, ist eine ganz willkürliche Annahme Böttichers, Arch. Zeitung von 1859 Anz. S. 35*.

a) Bei Athen. XII. p. 537 e.

b) Pausan. V. 15. 7. Cic. Nat. deor. III. 23.

c) Vergl. Pyth. V. 76 und Thrige, Res Cyrenensium p. 295.

Aegiden-Gephyraeer bei ihrer Apoikie und Wanderung gelangen, in Athen[a]), in Sparta[b]) und Gythion[c]), von Sparta aus in Thera[d]), weil die von Thera ausgehenden Stifter und Dynasten von Kyrene, dem bekanntesten Hauptcultusorte des Ammon Aegiden waren[e]). Von dem in Sparta heimischen Ammoncultus stammt derjenige in Aphytis auf der Halbinsel Pallene allerdings nur indirect und ohne daß wir die Aegiden gradezu als dessen Stifter nennen können. Er beruht nämlich auf einer dem Lysandros gewordenen Traumerscheinung des Ammon, wie eine solche von einem fremden, barbarischen Gotte doch schwer vorauszusetzen ist, einer Traumerscheinung, welche diesen bestimmte, die Belagerung von Aphytis aufzuheben, weswegen die Aphytaeer Ammon als ihren Retter verehrten[f]).

Auf Sicilien können wir Ammoncultus außer in den Münzen von Katana allerdings nicht nachweisen, es verdient aber gleichwohl erwähnt zu werden, daß auch hier Ammon an den Aegiden-Gephyraeern haftet, was sich darin zeigt, daß Therons Geschlecht in Akragas, das aegidischen Stammes war[g]), den Namen der Emmeniden führte. Und wenn wir den Ammoncultus in Elis nicht als aegidisch erweisen können, ist er deshalb als solcher unwahrscheinlich? Und gilt nicht das Gleiche von Kreta, wenn sich daselbst wirklich Ammoncultus gefunden hat, wie Diodor[h]) angiebt? füglich könnte er mit der dorischen Colonisirung dahin gelangten Aegiden angehören.

Jüngere Cultusstätten kommen hier nicht in Betracht, wohl aber ist noch Eins hervorzuheben. Dem aegyptischen Amun so gut wie dem Chnubis wird der Beisatz Ra (Sonne) gegeben[i]), auch dem libyschen Gott ist der vielbesprochene Sonnenquell heilig[k]), und er wird selbst als Sonne und Phoebos angesprochen[l]); der hellenische Ammon dagegen hat mit der Sonne entfernt Nichts zu thun, vielmehr, wie der Widder in der griechischen Mythologie überall Symbol der fruchtbaren, lichten Regenwolke ist, wirkt auch Ammon in der Wolke und im Wasser. Nun ist es allerdings richtig, daß auch den libyschen Gott eine ähnliche Manifestation beigelegt wird, aber dies geschieht selbst in Spuren nicht früher, als in den Erzählungen über den Zug Alexanders zum libyschen Ammonorakel[m]) und ausdrücklich wird der

a) Hesych. v. Ἄμμων vergl. Böckh, Staatshaushaltung II. S. 257, O. Müller, Orchomenos 2. Aufl. S. 112, Thrige a. a. O. p. 296 f. Parthey a. a. O. S. 156.

b) Pausan. III. 18. 3, Böckh a. a. O. S. 258, Müller a. a. O., Thrige a. a. O. p. 295, Parthey a. a. O. S. 140 (»auch die Spartaner rühmten sich einer Stammverwandtschaft mit den Aegiden, deshalb ward der Ammon bei ihnen von Alters her verehrt«) und S. 155.

c) Pausan. III. 21. 8.

d) Vergl. Herod. IV. 149. Pind. Pyth. V. 75.

e) Herod. IV. 150 ff., Pind. a. a. O. Müller a. a. O. S. 323, 343, vergl. 460., Gerhard, Griech. Mythol. § 198. 7.

f) Pausan. III. 18. 2, Plutarch. Lysand. 20. siehe weiterhin.

g) Vergl. O. Müller a. a. O. S. 332 und 461.

h) Diod. Sicul. III. 71.

i) Parthey a. a. O. S. 138. Vergl. auch Lepsius, Archaeol. Zeitung von 1859. Anz. S. 35*.

k) Parthey a. a. O. S. 150 f.

l) Parthey a. a. O. S. 140.

m) Parthey a. a. O. S. 165.

Ammonwidder erst in späten Quellen mit dem Wasser in Verbindung gebracht[a]), so nämlich, daß als Dionysos oder Herakles in der Wüste vergebens nach Wasser gesucht, ihm, nachdem er den Zeus um Hilfe angerufen habe, ein aus dem Boden aufsteigender Widder den Weg zum Wasser zeigte oder dieses aus dem Boden scharrte, weswegen er da, wo er das Wasser fand, dem Zeus Ammon einen Tempel erbaut habe. Das aber ist aus hellenischem Bewußtsein heraus erfunden und auf den libyschen Gott übertragen, so gut wie umgekehrt der libysche Gott auf den griechischen Ammon eingewirkt hat, wenn diesem in späten Monumenten, nicht aber in denen der guten Zeit, ausgenommen allerdings einige, aber sehr vereinzelte Münzen von Kyrene[b]) (wenn es nicht nur eine einzige ist), das Haupt außer mit einem Kalathos auch noch mit einem Strahlenkranze geschmückt wird. Hat es aber einen griechischen Widdergott Ammon gegeben, welcher vom Stamme der Aegiden getragen, dort wo dieser Stamm am mächtigsten war, in Kyrene, folgerichtiger Weise zum Hauptgotte wurde, so kann es auch keinem Zweifel unterliegen, daß Kyrene die Verwechselung oder Verbindung dieses Gottes mit dem libyschen und aegyptischen ähnlichen oder als ähnlich betrachteten Gotte vermittelt hat[c]) und daß diese Identification, einmal vollzogen, von Kyrene aus nach Griechenland zurückgewirkt hat und wahrscheinlich von den Aegiden in Griechenland wie z. B. Pindar verbreitet worden ist. Was also am Ammon libysch und aegyptisch ist, von dem würde gelten, was vom Ammon schlechthin behauptet wird; die hier vorgetragene Ansicht soll nur als Versuch gelten, zu erklären, wie es zugegangen ist, daß die von Kyrene propagirte Verehrung des libyschen Gottes in Griechenland einen so günstigen Boden und eine so ausnahmsweise weite Verbreitung fand.

Doch genug dieser Bemerkungen, welche, wie gesagt, nur zeigen sollen, daß ein Zweifel an der Richtigkeit der bisher allgemein angenommenen Lehre über den fremden Ursprung des Ammoncultus in Griechenland nicht ohne Grund ausgesprochen worden ist. Es mag von Anderen beurteilt werden, in wiefern die Kunstdenkmäler des Ammon diesen Zweifel bestärken oder widerlegen, hier gilt es zunächst, dieselben zusammenzustellen und zu schildern[145]).

Beginnen wir mit den litterarisch überlieferten

No. 1. Sowie Pindar unseres Wissens der älteste griechische Schriftsteller ist, welcher des Zeus Ammon Erwähnung thut, so ist die Statue, welche Kalamis für das von Pindar in Theben erbaute Heiligthum arbeitete[d]), abgesehn von den ältesten kyrenaeischen Münzen, die früheste für uns nachweisbare künstlerische Darstellung des Gottes, über welche nichts Näheres zu wissen allerdings in hohem Grade beklagenswerth ist. Nach der Chronologie der beiden an diesem Werke betheiligten Männer muß dasselbe der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung angehören.

---

a) Parthey a. a. O. S. 136 vergl. Serv. ad Verg. Aen. IV. 196, Hyg. fab. 133, Poët. astron. 1. 20., Lucan. Pharsal. IX. 511 und dazu Cavedoni Ann. dell' Inst. 1847 p. 167.

b) Siehe L. Müller, Numismatique de l'ancienne Afrique I. p. 50 No. 194, vergl. p. 68 und 100.

c) Vergl. Thrige a. a. O. p. 294 sq.

d) Pausan. IX. 16. 1. Οὐ πόρρω (von einer Statue des Epameinondas in der Gegend des Herakleion in Theben) δέ ἐστι ναὸς Ἄμμωνος· καὶ τὸ ἄγαλμα ἀνέθηκε μὲν Πίνδαρος, Καλάμιδος δέ ἐστιν ἔργον.

No. 2 und 3. Chronologisch nicht bestimmbar sind die Ammonbilder, welche in den Tempeln dieses Gottes in Sparta[a]) und Gythion[b]) ohne Zweifel vorausgesetzt werden dürfen; die Möglichkeit, daß beide alt, älter als das pindarische Bild in Theben waren, ist keineswegs ausgeschlossen und liegt für Gythion vermöge der Nachbarlichkeit des (Widder-) Apollon Karneios nicht einmal fern.

No. 4. Etwa ein halbes Jahrhundert jünger als das von Pindar in Theben geweihte Bild werden wir dasjenige zu datiren haben, welches mit Nothwendigkeit in Aphytis vorausgesetzt werden muß und aller Wahrscheinlichkeit nach auf die Aufhebung der Belagerung durch Lysandros[c]) zurückzuführen ist. Die schönen Münzen von Aphytis mit Ammonköpfen (s. unten) gehören guter Kunstzeit an, archaisiren aber durchaus nicht.

No. 5. Abermals ein reichliches halbes Jahrhundert später ist, wahrscheinlich wenigstens, die Herme des Ammon, welche vor oder an dem Hause stand, welches die Megalopolitaner für Alexander hatten erbauen lassen[d]). Daß die Herme ebenfalls dem Könige zu Ehren aufgestellt worden, ist kaum zu bezweifeln.

No. 6. Wiederum aus unbestimmbarer Zeit ist eine auf einem Wagen stehende Statue des Ammon, welche die Kyrenaeer noch Delphi geweiht hatten[e]).

No. 7. Der Spätzeit der Kunst endlich wird eine eherne wasserspeiende Ammonsmaske[f]) angehört haben, welche uns verloren, aber deren Vorhandengewesensein durch ein zu derselben gehöriges Epigramm in Deir-el-Kuelah im Libanon verbürgt ist, welches lautet[g])

..... ίων ἀνέθηκα
τηλόθεν ἐκ νήσοιο Ῥόδου τέχνασμα ποτεινόν,
Ἄμμωνος κεραοῦ χάλκεον ἀντίτυπον,
[ἀντίτυπον] προχέοντα βροτοῖς ἀεροδρόμον ὕδωρ.

Zum Wasserspeien eingerichtete und bestimmt gewesene Ammonmasken sind mehre unter den auf uns gekommenen.

---

a) Pausan. III. 18. 3. Προελθόντι δὲ ἐντεῦθεν (vom Tempel der Athena Ophthalmitis in Sparta) ἱερόν ἐστιν Ἄμμωνος· φαίνονται δὲ ἀπ᾽ ἀρχῆς Λακεδαιμόνιοι μάλιστα Ἑλλήνων χρώμενοι τῷ ἐν Λιβύῃ μαντείῳ.

b) Pausan. III. 21. 8. καὶ ἐν ἀγορᾷ σφίσιν Ἀπόλλωνος καὶ Ἡρακλέους ἐστὶν ἀγάλματα ..... ἑτέρωθι δὲ Ἀπόλλων Κάρνειος καὶ ἱερὸν Ἄμμωνος καὶ Ἀσκληπιοῦ χαλκοῦν ἄγαλμά ἐστιν.

c) Pausan. III. 18. 3. λέγεται δὲ καὶ Λυσάνδρῳ πολιορκοῦντι Ἄφυτιν τὴν ἐν τῇ Παλλήνῃ νύκτωρ ἐπιφανέντα Ἄμμωνα προαγορεύειν ὡς ἄμεινον ἐκείνῳ τε ἔσοιτο καὶ τῇ Λακεδαίμονι πολέμου πρὸς τούς Ἀφυταίους παυσαμένοις· καὶ οὕτω τὴν πολιορκίαν διέλυσεν ὁ Λύσανδρος καὶ Λακεδαιμονίους τὸν θεὸν σέβειν προήγαγεν ἐς πλέον. Ἀφυταῖοι δὲ τιμῶσιν Ἄμμωνα οὐδὲν ἧσσον ἢ οἱ Ἀμμώνιοι Λιβύων. Plutarch. Lysand. 20. Ἔνιοι μὲν οὖν ὡς ἀληθῶς φασὶν αὐτῷ πολιορκοῦντι τὴν τῶν Ἀφυταίων πόλιν ἐν Θρᾴκῃ κατὰ τοὺς ὕπνους παραστῆναι τὸν Ἄμμωνα· διὸ καὶ τὴν πολιορκίαν ἀφεὶς, ὡς τοῦ θεοῦ προστάξαντος, ἐκέλευε τοὺς Ἀφυταίους Ἄμμωνι θύειν, καὶ τὸν θεὸν ἐσπούδασεν εἰς τὴν Λιβύην πορευθεὶς ἐξιλάσασθαι.

d) Pausan. VIII. 32. 1. Πλησίον δὲ (des Theaters und Buleuterions) οἰκίαν, ἰδιώτου κατ᾽ ἐμὲ κτῆμα ἀνδρός, Ἀλεξάνδρῳ τῷ Φιλίππου τὸ ἐξ ἀρχῆς ἐποίησαν· ἔστι δὲ ἄγαλμα Ἄμμωνος πρὸς τῇ οἰκίᾳ τοῖς τετραγώνοις Ἑρμαῖς εἰκασμένον, κέρατα ἐπὶ τῆς κεφαλῆς ἔχον κριοῦ.

e) Pausan. X. 13. 5. Ἀνέθεσαν .... Κυρηναῖοί τε τοῦ Ἑλληνικοῦ τοῦ ἐν Λιβύῃ, οὗτοι μὲν τὸ ἅρμα καὶ ἐπὶ τῷ ἅρματι ἄγαλμα Ἄμμωνος.

f) Vergl. Cavedoni in den Ann. dell' Inst. von 1847 p. 167 gegen einen Zweifel Letronnes in der Revue archéol III. p. 80 über die Art des Kunstwerkes.

g) Corp. Inscr. Graec. III. No. 4535, der Text nach den Verbesserungen von Henzen im Bull. dell' Inst. von 1846 p. 85.

Die erhaltenen Monumente sind Einzelbüsten, Einzelmasken, Doppelbüsten, Statuen, Reliefe, Münzen und Gemmen. Unter ihnen gehören nur Münzen, und zwar solche aus der Kyrenaike der archaischen Kunst an, während mehre Büsten und Masken von großer Schönheit und ohne Zweifel von griechischem Ursprunge sind. Als die in künstlerischem Betracht weitaus bedeutendsten Monumente mögen die Büsten und Masken den übrigen voranstehn, und zwar unter ihnen wiederum

1. Die Einzelbüsten.

Unter diesen finden wir mehre Typenreihen, von welchen diejenige den Ehrenplatz verdient, als deren vollkommenstes Exemplar zu gelten hat:

No. 8 eine Marmorbüste im zweiten Corridor (der Götterbilder) des Museo Nazionale in Neapel, jetzt mit No. 187 bezeichnet[a]), abgebildet, aber freilich durchaus nicht in genügender Weise, in den Annali dell' Instituto von 1848 tav. d'agg. H[b]).

Die wenig krausen Haare steigen über der Stirn gescheitelt empor und bedecken, die Stirn mit einem Kranz umrahmend, bald die Wurzeln der mächtig geschwungenen Hörner sowie sie auch den Ansatz der in der Biegung der Hörner liegenden thierischen Ohren[146]) verhüllen. Auf dem Scheitel ist das Haar halbkurz, am Hinterhaupt nach dem Nacken zu athletisch kurz geschnitten. Auch der Bart ist wenig gewellt, die Stirn nur mäßig vorgewölbt, namentlich unmittelbar über den Augenhöhlen und besonders nach der Mitte zu stärker anschwellend. Darüber liegt eher eine Vertiefung oder Senkung und in derselben ein paar Falten. Die Augen sind mäßig geöffnet und in ihnen ist etwas Träumerisches. Die Nase ist sehr lang, etwas gebogen und auffallend schmal, besonders dicht über den Nüstern fast gekniffen, sie und der ganz eigenthümlich sehr grade geschnittene Mund bieten einen vollkommenen, menschlich idealisirten Schafstypus. Der Mund ist besonders merkwürdig, indem er durchaus an den eines blöcken wollenden oder in geschlechtlicher Erregung schnobernden Widders erinnert. Trotzdem aber ist der Kopf nicht entfernt unedel, der Zeustypus in ihm unverkennbar; die mächtigen und kühn geschwungenen Hörner stehn ihm schmuckhaft zu Gesichte. Der Ausdruck ist trotz dem beschriebenen Zug im Munde von allem Viehischen fern und am ersten als orakelhaft träumend oder sinnend zu charakterisiren, was besonders den schöngeformten Augen verdankt wird, die in ihrer edlen Menschlichkeit über das Thierische in den Zügen einen glänzenden Sieg davontragen. Die erste Stelle aber unter allen Ammonsdenkmälern, unter denen z. B. die florentiner Maske (No. 25) unvergleichlich großartiger ist, verdient dieser Kopf deshalb, weil er am vollkommensten die symbolisch tief bedeutsame Widdernatur des Gottes nicht allein darstellt, was andere Monumente ebenfalls thun, sondern idealisirt und mit der göttlichen, der Zeusnatur in Eins arbeitet, so daß Name und Beiname des Gottes zu einem untrennbaren Ganzen werden.

---

a) Vergl. Gerhard und Panofka, Neapels ant. Bildwerke No. 119. Arme, welche hier nebst den Spitzen der Hörner als neu angegeben werden, sind jetzt gar nicht vorhanden.

b) Mit Text von E. Braun a. a. O. p. 193, welcher das Monument »la sublime testa del Museo Borbonico« nennt und im Ganzen der auch von mir getheilten Auffassung gemäß schildert.

Unter mehren verwandten Monumenten steht der neapolitaner Büste am nächsten:

No. 9 eine 34 cm. hohe Marmorbüste im Pantheon zu Wörlitz, welche L. Gerlach in seinen Wörlitzer Antiken Heft 2 Taf. 4 (vergl. S. 25 f.) in einer Photographie veröffentlicht hat. Mit Recht hebt der Herausgeber einerseits die edele Auffassung und andererseits die schlichte Ausführung besonders im Haar und im Bart hervor, welche das Werk einer guten Kunstperiode zuweist. Die Büste zeigt denselben schönen, schlankovalen Gesichtsumriß, welcher die neapolitaner auszeichnet und einen nahe verwandten, stillernsten Ausdruck, auch setzen die schönen und großen Widderhörner in sehr ähnlicher Weise in einem Haarwulst über der Stirn an, doch liegen hier keine thierischen Ohren in ihren Windungen, wogegen ein paar breite Taenienenden vom Hinterhaupt auf die Schultern herabfallen. Der Mund ist verschieden gestaltet, bei dem wörlitzer Kopf mehr und wie zum Reden geöffnet; die Nase scheint ergänzt zu sein, obgleich dies im Texte nicht erwähnt wird, über den Grad ihrer Übereinstimmung mit derjenigen der neapolitaner Büste kann man also nicht urteilen, doch verdient bemerkt zu werden, daß auch ihr Ansatz zwischen den Brauen oder gleich unterhalb derselben sehr schmal und die Mittelpartie des Gesichtes zwischen den tief unter dem scharfgeschnittenen Superciliarbogen liegenden und ruhig blickenden Augen und dem Munde ziemlich lang ist, was zusammen auf eine mit der neapolitaner Büste übereinstimmende Nasenbildung schließen läßt. Das schlanke Oval des Gesichtes wird in sehr glücklicher Weise durch das kraftvoll ansetzende und sich mächtig ausbreitende Gehörn aufgewogen, so daß auch hier ein sehr harmonischer Gesammteindruck erzielt wird. Sieht man von den Hörnern ab oder deckt man diese in der Abbildung weg, so ergiebt der Kopf allerdings keinen reinen Zeustypus, dem sich besonders der Mund nicht einfügt; dennoch aber würde man denselben kaum mit einem andern Götterideale besser und treffender vergleichen können, als mit dem des Zeus oder etwa noch dem des bärtigen Dionysos in seiner edeln und ernsten Auffassung.

Die dritte Stelle wird, soweit man nach einer Abbildung urteilen kann,

No. 10 einer in der Galeria Giustiniani Vol. II. tav. 44 abgebildeten (wo jetzt befindlichen?) Ammonbüste gebühren, welche den Gott ebenfalls edel, zeusartig, still-ernst im Ausdruck und ohne alle Thierheit, aber auch ohne besondern Charakter darzustellen scheint. Die Ohren sind von den lang herabhangenden Haaren ganz bedeckt, werden also menschlich zu denken sein. Wenn das Capitell, welches in der Abbildung auf der Büste steht, in der That zu ihr gehört, so würde das auf architektonische Verwendung des Kopfes schließen lassen.

Ferner gehört ungefähr in die hier in Rede stehende Typenreihe:

No. 11, ein 1 Fuß 2″ hoher unedirter Ammonkopf im VII. Saale des berliner Museums No. 778, bei welchem nur der charakteristische, aber ideale Gesichtstypus durch eine verflachende Ergänzung von Nase und Oberlippe sowie der Hälfte der Hörner beträchtlich gelitten hat. Die Ohren, von denen an der linken Seite ein Stückchen sichtbar ist, sind menschlich. Eine eigenthümliche, von einem Bande umwundene Taenie liegt hinter den Hörnern, ihre Enden hangen auf die Schultern herab. An diesen Kopf aber reiht sich wieder:

No. 12 eine unedirte und fragmentirte Ammonbüste, welche im Museo Nazionale in Neapel im Hofe, links im Umgange steht und mit No. 281 bezeichnet ist (oder 1865 war). Namentlich setzen bei ihr die Hörner eben so an, wie bei dem Musterbilde No. 8.

No. 13. Auch von zwei kleinen marmornen Ammonköpfen, welche 1860 bei dem Kunsthändler Barone in Neapel notirt wurden, hat der eine eine edele Auffassung und ist durch eine hinter dem Gehörn in den Haaren liegende Taenie dem wörlitzer Kopfe verwandt, während der andere rein bestialisch ist und einer andern weiterhin zu besprechenden Typenclasse angehört.

No. 14. Ungleich unbedeutender als die Büste No. 8, auch nicht ganz mehr dieser Typenclasse angehörend, dennoch wenigstens in einem Zuge ihr genähert, ist ein Ammonkopf, welcher ohne Nummerbezeichnung auf dem Grabaltar No. 269 im Saale der Inschriften in den Uffizien in Florenz steht (1859 und 1865 stand). Derselbe ist durch die überaus häßliche Ergänzung der Nase entstellt und auch abgesehn davon ohne größere Bedeutung, dennoch einiger Einzelheiten wegen zu merken. Namentlich hat er, wie die neapolitanische Musterbüste, in dem grade geschnittenen Munde Etwas vom blöckenden Widder, besonders durch den Zug und die Zuspitzung der sehr schmalen Lippen, unter denen die Zähne weit nach vorn liegen. Das emporgesträubte Stirnhaar ist zum Theil ergänzt, ebenso sind es die Hörner, welche aber aus dem Stirnhaare, nicht aus den Schläfen hervorwachsen und deren Wurzeln von jenen bedeckt sind. Die von den herabhangenden Haaren bedeckten Ohren sind auch hier menschlich zu denken. Die Brust mit einem Theile des Halses ist neu.

Den Übergang zu der zweiten Typenclasse, welche überwiegend das Thierische in dem Widdergotte betonen, bildet

No. 15 ein unedirter Kopf des Zeus Ammon in der Glyptothek in München[a]) von 39 cm. Höhe und parischem Marmor, welcher leider stark überarbeitet ist. Die Hörner setzen unter dem in der Mitte gescheitelten Haare verborgen an und treten hinter den Schläfen in kräftigem Wuchse hervor, die Widderohren liegen in ihren Windungen; der Mund, in welchem die Zähne sichtbar werden, ist geöffnet, doch nicht nach dem Typus dessen bei dem neapolitaner Kopfe, auch nicht so wie bei dem wörlitzer, sondern eher etwas grinsend, ähnlich dem an dem florentiner Kopfe No. 14. »Die unberührten Haare sind scharf in der Art des Bronzestils behandelt; an das Zottige des Thierfells erinnert auch das in kleinen, etwas ungeordneten Partien angelegte Barthaar« (Brunn). Wenn Brunn weiter sagt, das Gesicht entferne sich in Form und Ausdruck völlig von dem Typus des Zeus und schließe sich durch den etwas grinsenden Mund und den sinnlichen Ausdruck der Augen an diejenige Gattung von Ammonköpfen an, welche eine nahe Verwandtschaft mit den Wesen des bakchischen Kreises verrathen[b]), so entspricht das nicht ganz dem Eindruck, welchen ich von dem Kopfe erhalten habe, mag aber in der Hauptsache das Richtige treffen, nur dürfte hinzugefügt werden, daß in der Gesammtheit der Formenanlage eine, wenn auch entfernte, Verwandtschaft mit dem neapolitaner und mit dem wörlitzer Kopfe vorhanden und das eigentlich Thierische nicht hervorgehoben ist.

Auf den Münzen läßt sich genau dieser Typus, wie er namentlich in den beiden schönsten Büsten No. 8 und No. 9 ausgeprägt ist, wohl nicht nachweisen,

a) Vergl. Brunns Beschreibung der Glyptothek 2. Aufl. S. 101 f. No. 81 (früher No. 92); ergänzt ist die Nase und der größte Theil der Ohren.

b) Vergl. E. Braun a. a. O. p. 186 ff.

namentlich setzen die Hörner wohl nirgendwo ganz in der Art an, wie bei den Büsten, am ähnlichsten in den archaischen Münzen von Kyrenaike; immerhin aber findet die schöne und edele Auffassung des Gottes ihre Parallele in den schönsten Münzen von Kyrene aus der besten Zeit (s. unten) und annäherungsweise in denen von Aphytis, welche den Kopf im Profil zeigen. Die kyrenaischen Münzen und einige der schönsten Münzen von Barke stimmen auch in der langen Gesichtsform mit den Büsten, namentlich wieder mit No. 8 und No. 9 überein.

Gegenüber der ersten Typenclasse hebt, wie schon gesagt, eine zweite in überwiegendem Maße das Thierische in dem Widdergott hervor, bietet also nicht allein eine unedelere, sondern auch eine äußerlichere Auffassung. Ohne daß dieser Typus auf griechischen Münzen, namentlich späteren, ganz fehlte wird er doch in besonderer Weise von dem africanisch-römischen Ammonkopf auf den Münzen des Q. Cornuficius (s. unten) vertreten und als römisch wird man auch die hier zu nennenden Büsten bezeichnen müssen. — Ein sehr charakteristischer Repräsentant ist:

No. 16 ein Kopf in der obern Galerie des capitolinischen Museums, jetzt mit No. 57 bezeichnet[a]). Bei aller Rohheit der Arbeit ist dieser Kopf nicht uninteressant. Der Ausdruck ist wild, wüst, halbthierisch, die Hörner stehn ihm durchaus zu Gesicht, desgleichen die Bocksohren. Haare und Bart sind besonders oberflächlich ausgeführt, die Stirnbildung dagegen interessant genug. Sie hat die mittlere Ausladung in der untern Partie, welche der Zeusstirn zukommt, aber nur einen ganz kurzen Ansatz des aufstrebenden Obertheils derselben; die Brauen sind in der Art nach unten und nach der Mitte zusammengezogen, daß zwei wenn auch nur flache, im Dreieck zusammenlaufende Runzeln neben und über der Nasenwurzel entstehn, welche die Physiognomie wild und finster machen. Über dem äußern Augenwinkel von der Mitte des Superciliarbogens an findet sich nach einer ganz flachen Einsenkung gegen das Schlafbein hin eine Anschwellung, welche, organisch genug gedacht, die Wurzeln der Hörner enthält. Der Kopf erinnert besonders lebhaft an den Typus der genannten römischen Münzen, nur sind die unteren Partien des Gesichtes noch weiter vorgebildet.

Weiter gehört hierher:

No. 17 ein Ammonkopf in Venedig, abgeb. bei Zanetti, Antiche statue di Venezia Vol. II. tav. 4, welcher nicht ganz so thierisch, aber eigenthümlich finster ist. — Ungefähr dasselbe wird zu gelten haben von

No. 18, einer in der Nähe von Lechenich bei Bonn gefundenen Ammonherme von Sandstein, welche L. Lersch in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande Heft IX. (1846) auf Taf. 4 (vergl. S. 116 ff.) herausgegeben hat. Lersch meint a. a. O. S. 121 die lechenicher Herme zeige eine überraschende Ähnlichkeit mit dem capitolinischen Kopfe (No. 16), urteilt hierbei jedoch nur nach der Abbildung des letztern, welcher in der That in seiner Auffassung noch eine Stufe tiefer steht, als das rheinische Monument. Denn dieses zeigt bei unverkennbarer Rohheit, aber nicht Ungeschicklichkeit der Arbeit eine sogar mit einer gewissen Würde gepaarte, gedrungene Kräftigkeit, ist durch emporgebäumtes Stirnhaar, wie solches bei den Ammonköpfen auf einigen kyrenaeischen

a) Vergl. Beschreibung Roms III. 1. S. 172 No. 58, ungenügend abgeb. bei Bottari, Mus. Capitol. Vol. I. tab. 1 zu den Osservazioni.

Münzen wiederkehrt, ferner durch eine über der Stirn, nicht wie bei anderen Ammonköpfen hinter den Hörnern im Haar liegende, am Hinterhaupte verknotete und mit den Enden gegen die Schultern herabfallende Binde, welche in dieser Form besonders im dionysischen Kreise bekannt ist, und endlich durch die hoch, in der Schläfengegend angesetzten Thierohren durchaus nicht ohne besonderes Interesse.

Die allerniedrigste Auffassung vertritt

No. 19 ein 25 cm. hoher zum Einsetzen in eine Statue bestimmt gewesener Kopf von griechischem Marmor und geringer Arbeit im 3. Zimmer des lateranischen Museums[a]). Der Ausdruck des besonders nach unten stark vortretenden Gesichtes ist durchaus faunisch verthiert und der Kopf hat neben den Hörnern auch Widderohren; besonders merkwürdig ist der Bart so angeordnet, daß er sich von den Ohren aus in drei Lockenreihen trennt, von denen die oberste nach der Oberlippe verläuft, während die beiden anderen sich nach dem Kinne ziehn. Wenn die Herausgeber des lateranischen Katalogs bemerken, dieser Kopf sei einer der schlagendsten Belege für die bakchische Natur des hier dargestellten Wesens[b]), so haben sie vollkommen Recht, nicht beitreten kann man ihnen dagegen, wenn sie deswegen den Namen Ammon ablehnen, da für Ammons Verbindung mit dem bakchischen Kreise die mannigfaltigsten Zeugnisse vorliegen, während er doch in dieser Verbindung keineswegs nur in der hier vorliegenden unedeln Gestalt erscheint. Wenn der widdergehörnte Gott durch sein Eingehn in den dionysischen Kreis in einer Anzahl seiner Darstellungen so tief herabgezogen ist, daß von dem pindarischen Ὀλύμπου δεσπότης allerdings Nichts übrig geblieben ist, so wird man dies von den edleren Bildungen innerhalb und außerhalb dieser Verbindung doch nicht sagen können, sehr schwer aber, wenn überhaupt, die Grenzlinie zu ziehn vermögen, welche die mit dem Namen Ammon zu belegenden Bildwerke von denen trennt, welchen dieser Name abgesprochen wird, ohne daß man dafür einen andern an die Stelle zu setzen im Stande wäre. Finden wir doch bei dem obersten Gotte dieses Kreises, bei Dionysos selbst eine ganz ähnliche, nur noch weit längere Stufenfolge von sehr edeln bis zu sehr unedeln, ja halbthierischen und obscönen Darstellungen, ohne daß es Jemandem eingefallen ist oder einfallen könnte, den letzteren den Namen des Gottes streitig zu machen und unterliegen doch auch die Gestalten des dionysischen Thiasos einer Umwandelung aus einer edeln, dem Gotte selbst angenäherten Bildung bis zu der unverhüllt auftretenden Bestialität.

Deswegen haben sich auch Stephani, der freilich den Namen des Zeus für Ammon überhaupt nicht anerkennen will[c]) und Wieseler[d]) für die Beibehaltung des Ammonnamens für die ganze Erstreckung der Darstellungen des widdergehörnten Gottes ausgesprochen und deswegen wird es gestattet sein, bis auf Weiteres als

No. 20 auch noch einen zweiten widdergehörnten Kopf im lateranischen Museum

a) Vergl. Benndorf und Schöne, Die antiken Bildwerke des lateranensischen Museums S. 57 No. 83.

b) Vergl. über diese nach E. Braun, Kunstvorstellungen des geflügelten Dionysos S. 5 neuerdings O. Jahn, Die lauersforter Phalerae S. 10.

c) Compte-rendu de la comm. imp. arch. de St. Pétersbourg pour l'année 1862 p. 76 ff. besonders p. 78 Note 2.

d) Zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 411.

im 11. Zimmer[a]), welcher, wie der berliner Kopf oben No. 11 einen bandumwundenen Reifen trägt und Löcher wahrscheinlich für besonders einzusetzende Ohren hat, in diesem Kreise festzuhalten, obgleich die Herausgeber des lateranischen Katalogs dies auch in diesem Falle bekämpfen und behaupten, die früher beliebte Benennung »Jupiter-Ammon« sei schon der Anordnung der Haare wegen unmöglich. Wer die überaus verschiedene Anordnung der Haare bei dem widdergehörnten Gotte selbst nur auf den Münzen von Kyrene, der doch ganz gewiß und unzweifelhaft Zeus Ammon ist, vergleicht, wird die Schwäche dieses Argumentes empfinden.

Und ebenso ist hier als

No. 21 der schon oben zu No. 13 angeführte kleine Ammonkopf des Kunsthändlers Barone zu zählen, während von

No. 22 und 23 einer Ammonbüste und einer Ammonherme von Marmor, welche aus der Campana'schen Sammlung in das Museum des Louvre gekommen sind, der Charakter näher nicht bestimmt werden kann, weil sich über denselben Fröhner, Notice de la sculpture antique p. 485 No. 549 und 550, auf den wir bisher allein angewiesen sind, nicht ausspricht. Dasselbe gilt von

No. 24 einem ebenfalls aus der Campana'schen Sammlung in das Museum der kaiserlichen Ermitage in St. Petersburg gelangten Ammonkopfe, welcher ohne andere als auf die Ergänzungen bezügliche Angaben bei Guédéonow, Ermitage imp., Musée de sculpt. ant. p. 95 unter No. 324 angeführt ist.

2. Die Masken.

So wie unter den Büsten des Ammon die neapolitanische, und zwar als die weitaus schönste und zugleich am meisten charakteristische an die Spitze zu stellen war, so gebührt unter den Masken als dem allen anderen an Großartigkeit der Auffassung überlegenen Monumente der erste Platz

No. 25 einer kolossalen Maske in dem Saale der Inschriften in den Uffizien in Florenz, welche mit No. 328 bezeichnet ist und deren schon Visconti[b]) mit hohem Lobe gedenkt, während Braun[c]) sich ihrer nicht zu entsinnen gesteht. Diese Maske welche mehr, als vielleicht ein zweites antikes Kunstwerk den Zeus Ammon, den pindarischen Ὀλύμπου δεσπότης zur Geltung bringt und zu den zuletzt behandelten Büsten den polarsten Gegensatz bildet, ist in den äußeren Partien ergänzt, so nämlich, daß außer dem runden Grunde, auf welchen sie aufgesetzt und mit dem sie in die Wand eingelassen ist, die Enden der Hörner, diejenigen der Haare nach unten und diejenigen des Bartes nach der Seite hin neu sind, im Übrigen ist das herrliche Monument bis auf die Nasenspitze und die Spitzen der Ohren unverletzt. Die Stirn, der es selbst an dem mittlern aufstrebenden Theile der normalen Zeusstirn nicht fehlt, erscheint nur etwas niedriger und in dem mittlern Theile breiter als bei der Maske von Otricoli, mit der wir die Darstellungen des Zeus doch immer als mit dem normalsten Typus zu vergleichen gewohnt sind; ebenso ist der ganze untere vorgewölbte Theil der Stirn breiter und erstreckt sich bis über die Hälfte des Supercilíarbogens, fast bis zum äußern Winkel der Augen, wenn auch hier

a) Benndorf und Schöne a. a. O. S. 266 No. 388.
b) Im Museo Pio-Clementino V. p. 12 Note d.
c) Annali dell' Inst. von 1848 p. 186.

verlaufend. Die Nase, die sehr tief liegenden und ziemlich groß geöffneten Augen, die Wangen und der Bartansatz entsprechen durchaus dem Zeusideal in der erhabensten und grandiosesten Auffassung, dagegen ist das Haar kurz, krauslockig emporsträubend und zum Theil wieder über den Wurzelpunkt und die Ansatzlinie um die Stirn niedergekrümmt, durchaus partienweise aufgelöst. Die Hörner entspringen sehr mächtig, aber mehr seitlich und gehen gleich ganz flach nach rechts und links; die sehr breiten Widderohren liegen in der Krümmung der Hörner. Der Mund ist dadurch bedingt gestaltet, daß die Maske ohne Zweifel zum Wasserspeien gedient hat, so daß der Mund wie derjenige an tragischen Masken geöffnet erscheint. Der Bart fließt weniger kraus als das Haar und wenig ausladend in wesentlich grader Richtung herab, die ergänzten Theile, die seitlich unter den Hörnern vortreten, gereichen dem Ganzen nicht zum Vortheil. Obgleich man in dem Obergesichte bis zum Munde Ammon nicht vermuthen würde und nur das Haar als verschieden von dem des schönsten Zeustypus finden kann, so stehn der Maske dennoch die Hörner gut zu Gesicht und schließen mit ihrer Curve den Kopf seitlich schön ab. Der Blick ist leise aber dennoch merklich nach oben gerichtet und hat etwas Seherisches, das Thierische tritt durchaus nur als äußeres Attribut hinzu, obgleich es sich rein formell betrachtet wohl mit dem Ganzen verbindet.

Welchem Monumente man den Ehrenplatz nächst diesem anweisen soll, kann zweifelhaft erscheinen, jedenfalls aber nur einem der beiden folgenden, nämlich

No. 26 einer ebenfalls kolossalen Ammonmaske unter dem Deckengewölbe des sogenannten Atrio di Giunone in der Villa Albani [a]). Auch hier liegt der grossartige Typus vor und das Werk dürfte der florentiner Maske am nächsten verwandt sein; die Hörner setzen hinter reichem, krausem Haar an, Thierohren liegen in ihren Windungen, der Bart ist ebenfalls reich, aber etwas fließend und weniger kraus, als das Haupthaar behandelt, der Mund zum Wasserspeien halb geöffnet. Demnächst hat zu folgen als

No. 27 eine kleinere Maske in der 2. Stanza dei Busti im Vatican, jetzt mit No. 346 bezeichnet [b]). Auch diese Maske ist der florentiner in mehren Stücken, namentlich in der durchaus edeln Auffassung verwandt, entfernt sich aber andererseits von derselben im Charakter des Ausdrucks. Von einem thierischen Element ist in den Zügen des Gesichtes selbst so gut wie keine Spur, dasselbe kommt nur in den schön geschwungenen Hörnern und den in ihnen liegenden Ohren zur Geltung, im Übrigen haben wir einen Zeus vor uns, aber einen solchen weniger von großartiger als vielmehr von überwiegend milder Auffassung, welcher sich in den Formen am bestimmtesten durch die verhältnißmäßig kleinen Augen von der florentiner Maske unterscheidet. Aber auch diese Maske so gut wie die florentiner und die Albanische hat den zum Wasserspeien geöffneten Mund.

Den Rest der Monumente trennt eine mehr oder weniger weite Kluft von diesen schönen Darstellungen; von Marmor ist, und mag deswegen zunächst folgen:

No. 28 eine kleine ($9^1/_2 \times 4^1/_2''$) Ammonmaske im Götter- und Heroensaale des

a) Erwähnt in der Beschreibung Roms III. II. S. 479.

b) In der Beschreibung Roms II. II. S. 188 No. 68, abgeb. im Museo Pio-Clementino Vol. V. tav. 6 und neuerdings, nicht ganz übereinstimmend bei Pistolesi, Il Vaticano descritto Vol. V. tav. 49. 1. Die Nase ist ergänzt, was nirgend angegeben ist.

berliner Museums[a]). Sie zeigt ein breitgedrücktes Gesicht, zu dessen Seiten die Widderhörner viel höher als bei den eben besprochenen Denkmälern ansetzen, so daß sie sich noch über der Linie der Augen wieder nach vorn krümmen, was ungleich ungefälliger ist, als eine tiefere seitliche Umrahmung durch die schönen und kühnen Curven. Gleichwohl liegen die, ähnlich wie bei der lechenicher Herme (No. 18) hoch sitzenden Thierohren in ihren Krümmungen. Auch hier ist der Mund wie zum Wasserspeien geöffnet, hat aber nicht realer Weise als Wasserausguß gedient, da er nicht durchbohrt ist. Die Arbeit ist spät und gering.

Während die drei größeren Ammonmasken No. 25—27 so gut wie die in der oben S. 277 mitgetheilten Inschrift erwähnte bronzene als Wasserausgüsse gedient haben und No. 28 wenigstens den Formen nach ebendazu bestimmt ist, ist es interessant

No. 29, eine kleine eherne Ammonmaske, in ihren Formen der kolossalen in Florenz wesentlich entsprechend, und mit, wenigstens scheinbar, zum Wasserspeien geöffnetem Munde dem entsprechend angebracht zu finden. Es ist dies der Fall in Pompeji in der casa del balcone pensile, wo sich die Maske an der Basis der kleinen Erosstatue im Peristyl über dem Wasserbecken, vielleicht thatsächlich als Ausguß des Leitungswassers, befestigt findet. In wiefern Gleiches bei

No. 30, einer Ammonmaske in oder aus Pompeji der Fall ist, welche nach einer Angabe in den Annali dell' Inst. von 1847 p. 167 Avellino in seiner Schrift: quarta casa di Pompei p. 34 sq. bekannt gemacht hat, kann hier nicht constatirt werden, da mir Avellinos Schrift nicht zugänglich ist.

3. Doppelbüsten.

Schon oben (S. 282) ist von der Verbindung des Ammon mit dem dionysischen Kreise die Rede gewesen und weiterhin wird auf diese, auch in einer Sage ausgesprochene Verbindung zurückzukommen sein; hier sollen vorweg nur diejenigen Monumente verzeichnet werden, in welchen dieselbe zu ihrem einfachsten plastischen Ausdruck gelangt. Außer den Sculpturen nämlich, welche als Köpfe oder Masken Ammon allein darstellen, giebt es bekanntlich eine nicht ganz geringe Zahl von solchen, welche den Kopf des Ammon mit einem zweiten verbinden. Dieser zweite Kopf gehört häufig dem bakchischen Kreise an und stellt entweder den bärtigen oder, nach der bisher geltenden Deutung, den unbärtigen Dionysos, daneben wohl auch, aber selten, ein Wesen aus dem bakchischen Thiasos dar, während endlich auch noch Verbindungen des Ammonkopfes mit einem zweiten aus einem andern Kreise, und zwar kaum weniger zahlreich nachweisbar sind. Ammon und den bärtigen Dionysos[147]) verbinden die folgenden fünf Monumente:

No. 31. Eine kolossale Doppelbüste, welche früher in E. Brauns Besitze war und von ihm nebst anderen Monumenten veröffentlicht worden ist. Jetzt in Berlin[b]). Es ist dies die edelste Darstellung des widdergehörnten Gottes innerhalb der hier zu behandelnden kleinen Reihe von Monumenten, obgleich sie gegenüber den Büsten von

a) Gerhard, Berlins antike Bildwerke S. 128 No. 367, Verzeichniß der Bildhauerwerke S. 9 No. 23.

b) Verzeichniß der Bildhauerwerke No. 141 c. Abgeb. in den Mon. dell' Inst. IV. tav. 49 (beide Köpfe im Profil) und Annali von 1848 tav. d'agg. I. (beide Köpfe in Umrißzeichnung von vorn) vergl. das. p. 186 f.

Neapel und Wörlitz und der florentiner Maske nur als ein Werk zweiten Ranges gelten kann. Der Ammon hat allerdings nicht ganz die Würde und Schönheit des reinen Zeustypus, aber andererseits, abgesehn von den Widderhörnern, auch nicht das geringste Unedele oder gar Thierische; er verbindet sich vollkommen harmonisch mit dem bärtigen Dionysoskopfe, aber auch dieser zeigt den Gott in ernster und würdevoller Auffassung, fern von allem Sinnlichen, so wie ihn nicht wenige seiner Einzeldarstellungen geben, welche nur bestimmt sein können, den großen Gott des vegetativen Gedeihens, nicht aber den Gott des Weines oder des Weingenusses zu vergegenwärtigen. Mit diesem verbindet sich Ammon als der Gott der Befruchtung durch das Wasser auf das naturgemäßeste und nur in einer solchen Idee kann die hier und in den folgenden Monumenten vorliegende Combination der beiden Gottheiten ihren Grund haben, nicht, was möglicherweise von denen gelten möchte, welche mit Ammon den jugendlichen Dionysos (wenn er es ist) verbinden, in der Sage, welche Dionysos zum Sohne des Zeus Ammon macht. — Nicht wesentlich verschieden wird man zu urteilen haben über

No. 32, eine bisher unedirte Doppelbüste im Museo Chiaramonti des Vatican, jetzt im Compartimento XXI. No. 523[a]), deren Ammonkopf mit gescheiteltem Stirnhaar einen wenigstens ungefähren Zeustypus von allerdings etwas finsterem Charakter, aber ohne alles Unedele und Thierische in Formen und Ausdruck zeigt, während der Dionysoskopf etwas größer, aber von flacher Arbeit und das ganze Monument von nur mäßigem Kunstwerth ist.

No. 33. Von noch geringerer künstlerischer Bedeutung scheint, nach einer kurzen Erwähnung in der Beschreibung Roms II. II. S. 238 zu schließen, eine Doppelbüste des Ammon und des bärtigen Dionysos zu sein, welche a. a. O. als in der Sala a croce greca des Vatican aufgestellt gewesen, angegeben wird, sich selbst aber nicht mehr dort befindet und in dem officiellen Katalog auch nicht verzeichnet ist. Über

No. 34, eine vierte Doppelbüste dieser Art, abgeb. in Maffeis Museum Veronense p. XCIII. No. 3 ist nach der geringen Güte der Abbildung ein völlig sicheres Urteil nicht möglich; der bärtige Dionysoskopf erscheint mit Epheu bekränzt, derjenige des Ammon, welcher hoch ansetzende, große Hörner und an den Schläfen entspringende, in der Windung der Hörner liegende, auffallend große Thierohren hat, zeigt einen fast faunischen Ausdruck, besonders im Munde, doch ist hierauf nicht allzuviel zu geben, da die Zeichnung beide Köpfe in Verdacht erregender Eigenthümlichkeit darstellt.

No. 35. Endlich finden wir dieselbe Verbindung in Erz an dem Schaft eines in den Antichità di Ercolano Vol. VIII. tav. 70 publicirten Candelabers aus Pompeji[b]); daß hier der Ammonkopf mit Epheu und Blumen bekränzt scheint, kann seinen Grund in dem ornamentalen Charakter des kleinen Monumentes haben, weist aber vielleicht auch auf ein specieller bakchisches Wesen des Ammon hin, welches ja in anderen Denkmälern noch ungleich deutlicher hervortritt.

Die folgenden Monumente verbinden Ammon und einen unbärtigen, stierge-

a) In der Beschreibung Roms II. II. S. 72 No. 521 Note **.
b) Angeführt auch von Visconti a. a. O. und Braun a. a. O. p. 190.

hörnten Kopf. Ob bei diesem an Dionysos, den Sohn des Zeus Ammon und der Amalthea nach der von Diodor[a]) weitläufig überlieferten Sage zu denken sei, ist deswegen zweifelhaft, weil der ammonische oder sogenannte libysche Dionysos widdergehörnt auf nicht wenigen Münzen von Kyrene[b]) und von anderen Städten[c]) dargestellt wird, während es sich hier, wie schon gesagt, um ein Wesen mit Stierhörnern handelt. Dies Wesen ist bisher allgemein[d]) als der auch in Einzeldarstellungen vorkommende Stierdionysos aufgefaßt worden, der, nach der geläufigen Bedeutung des Stiersymbols, als der durch Wasser fruchtbare Gott erkannt wird. Neuerdings werden aber alle diese Köpfe als Darstellungen des libyschen Triton erklärt[e]) und wenngleich hiefür auch keine zwingende Nothwendigkeit vorzuliegen scheint, so läßt sich nicht verkennen, daß Manches für diese neue Deutung spricht. Gegenwärtig außer Stande, die Frage gegenüber den meist unedirten Monumenten genauer durchzuprüfen, kann ich nur bemerken, daß, sowie der mit dem Ammon verbundene Kopf ein wenig edeler ist, so auch der Ammonkopf einen andern, weit weniger edeln, sinnlichern und niedrigern Charakter trägt, als in den eben besprochenen Verbindungen.

Das bekannteste Monument dieser Art ist

No. 36 eine Doppelbüste, welche früher der Ritter Azara besaß, während ihr jetziger Aufbewahrungsort unbekannt ist[f]). Der Ammon macht in der allein vorliegenden Zeichnung einen einigermaßen wilden Eindruck; er hat kurzes, krauses Haar, Thierohren und hoch am Scheitel entspringende Widderhörner. Der verbundene bartlose Kopf trägt ziemlich bedeutende Stierhörner, hat ebenfalls kurzes, krauses Haar und thierische Ohren. Beiden Köpfen hangen Lemnisken auf die Schultern herab. Dieser Doppelbüste reiht sich an:

No. 37 eine solche in Madrid, welche in Hübners Katalog auf S. 89 als No. 87 verzeichnet ist. Denn wenn hier angegeben ist, es handle sich um eine »kleine Doppelherme des gehörnten Jupiter Ammon und eines mit einem Thierfell bedeckten weiblichen Kopfes«, welcher frageweise »Juno« genannt wird, so ist hinzugefügt, es scheine ein interessantes Werk zu sein, stehe aber zu hoch und dunkel, um gehörig gesehn zu werden und eine spätere genauere Untersuchung durch Herrn Zobel de Zangroniz in Madrid[g]) hat ergeben, daß die Angabe über das Geschlecht des zweiten Kopfes irrig und in diesem ein jugendlicher gehörnter Kopf mit allerdings abgestoßenen Hörnern dargestellt sei, welcher dem bei Visconti a. a. O. abgebildeten sehr ähnlich sehe. Gleichwohl ergiebt sich aus verschiedenen Gründen,

a) Diod. Sicul. III. 65—73.

b) Vergl. L. Müller, Numismat. de l'ancienne Afrique I. p. 101 sq.

c) Vergl. Stephani, Compte-rendu de la comm. imp. arch. pour l'année 1862 p. 76 sq.

d) Vergl. außer Visconti und Braun a. d. a. O. noch de Witte, Ann. dell' Inst. von 1858 p. 82.

e) Vergl. K. Bötticher, Nachtrag zum Verzeichniß der Bildhauerwerke in Berlin 1867. No. 985 ff., besonders No. 988.

f) Abgeb. in der Vorderansicht beider Köpfe in Umrißzeichnung im Mus. Pio-Clementino Vol. V. tav. d'agg. A. No. 3.

g) Das Resultat derselben verdanke ich freundlicher brieflicher Mittheilung Hübners vom 23. April 1863.

daß die madrider Doppelbüste nicht etwa mit der Azara'schen identisch, sondern nur ein verwandtes Monument sei.

Weitere Exemplare sind die schon angeführten im berliner Museum, an welche sich die neue Erklärung zunächst anknüpft, nämlich

No. 38 und 39 zwei einander fast identische Doppelhermen, welche aus der Pourtalès'schen Sammlung erworben wurden und welche Bötticher a. a. O. unter No. 985 f. so beschreibt: »Zeus Ammon mit den Hörnern und Ohren des Widders und der libysche Triton mit den Hörnern und Ohren des Stieres, wie das für den Wasserdämon bezeichnend ist. An beiden hängen die Enden der Kopfbinde auf Schultern und Brust herab«. Dieselbe Verbindung bietet:

No. 40 eine Doppelherme ebendaselbst (No. 987), an welcher die beiden Köpfe eben so wie in den vorigen Nummern charakterisirt, die Hörner und Ohren nicht ergänzt, aber in den Ansätzen erhalten sind.

No. 41. Zu einer den vorstehenden ähnlichen Doppelherme wird endlich auch der Ammonkopf im Götter- und Heroensaale des berliner Museums No. 50 [a]) gehört haben, dessen Hinterkopf neu ist und von welchem schon Gerhard gewiß mit Recht angenommen hat, daß er von einer Doppelherme abgesägt sei. Sein Charakter aber läßt vermuthen, daß diese Doppelherme zu der hier in Rede stehenden, nicht zu der oben besprochenen Reihe gehört habe. Denn der Ammonkopf, bei welchem die Hörner hoch ansetzen und welcher Thierohren hat, gehört dem gemeinen Typus an, wenngleich er nicht auf der niedrigsten Stufe desselben steht, namentlich aber zeigt er ein etwas faunisches Lächeln, wie dies bei den Köpfen der erstern Reihe nicht der Fall ist. Seine Haare sind in zwei Lockenreihen über der Stirn aufgebäumt und kurz gekränselt, die Nase ist modern.

Denjenigen Doppelköpfen, welche Ammon mit Dionysos verbinden, steht am nächsten:

No. 42 eine Doppelherme des Ammon und eines Satyrn im Götter- und Heroensaale des berliner Museums No. 170. In dieser späten und mäßigen, aber nicht schlechten Arbeit setzen bei dem Ammon die sehr breiten Widderhörner so hoch oben am Kopfe an, daß ihre niedergekrümmten Spitzen noch über die Schläfe liegen; von dieser fallen drei gewundene Locken grade herab und ebenso ist der Bart behandelt. Der Satyrkopf zeigt ganz winzige Hörnchen und ein grinzendes Lachen. Über beiden Köpfen steigt ein sehr hohes, kalathosförmiges Kapitell (»Fruchtkorb« Gerhard) auf, welches zeigt, daß die Herme als Stütze eines leichten Holzgebälkes gedient hat.

Die Ansicht Böttichers, daß der Satyrkopf weiblich und »Libya« zu benennen sei kann ich nicht theilen, dagegen wird

No. 43 in der Archaeolog. Zeitung von 1849 S. 77 ein Rhyton im Besitze des Praesidenten Fenicia in Neapel erwähnt, welches den Ammonkopf angeblich mit einem weiblichen Kopfe verbindet. Ist dies genau, so könnte man bei diesem weiblichen Kopfe an die Hera Ammonia denken, wahrscheinlicher aber wird man ihn als »Libya« bezeichnen, welche mit dem in diesem Falle völlig sicher charakterisirten libyschen Triton verbunden in einer Doppelherme des berliner Museums (No. 988) vorkommt und ähnlich, nur, wie in alexandrinischen Münzen, durch die

a) Vergl. Gerhard, Berlins antike Bildwerke S. 65 No. 67 q. Schlecht abgeb. bei Montfaucon, Ant. expliquée I. pl. 14. No. 3.

Exuvien eines Elephanten charakterisirt in einer andern Doppelherme desselben Museums (No. 172) während ihr eben so charakterisirter Kopf allein, rund ausgearbeitet und eine architektonische Bekrönung tragend in der Galeria Giustiniani II. tav. 44 abgebildet ist, auf einem Blatte mit der oben unter No. 10 angeführten Ammonbüste, mit der jener füglich zusammengehören mag.

Vereinzelt steht als Sculptur größern Maßstabes

No. 44 eine Doppelherme des Ammon (zweier Ammonköpfe) in der Sammlung Despuig auf Mayorca, welche Hübner in seinen Antiken Bildwerken in Madrid u. s. w. S. 304 unter No. 761 notirt hat und von welcher er angiebt, sie sei über Lebensgröße, eine wenig ausgeführte Arbeit, aber nach gutem Vorbilde; die Hörner sind in einander verschlungen Dieselbe Verbindung kehrt jedoch im Kleinen wieder an dem Deckelknopf einer bronzenen Lampe, abgebildet im Museum Disneianum pl. 61. Soviel man nach dieser Zeichnung urteilen kann, sind die beiden Ammonköpfe, welche hoch ansetzende Hörner haben, ziemlich gewöhnlichen Schlages. Das dionysische Gebiet, welchem der hier dargestellte Gott angehört, wird ziemlich unzweifelhaft durch das aus abwechselnden bakchischen Masken und Wein- oder Epheublättern bestehende Ornament der obern Platte der Lampe, deren mittlere Öffnung durch den Deckel mit dem Doppelkopfe geschlossen wird. Stephani, welcher den Despuig'schen Doppelkopf noch nicht kannte, meint[a]), »auch wenn beide Köpfe bärtig und mit Widderhörnern versehn sind, wie an der Lampe im Mus. Disneian. pl. 61, mag der eine auf Dionysos, der andere auf Ammon zu beziehn sein«. Er trifft hier mit einer Annahme Eckhels (s. unten zu den Münzen von Metapont und Katana) zusammen, der auch seinerseits den bärtigen, widdergehörnten Kopf Dionysos zu nennen geneigt ist. Absprechen läßt sich hierüber freilich nicht, aber es muß doch festgehalten werden, daß ein widdergehörnter bärtiger Dionysos (im Gegensatze gegen den unbezweifelbaren unbärtigen) bisher wenigstens mit Sicherheit nicht nachweisbar ist.

Neben diese Verbindung aber stellt sich

No. 45 eine Doppelbüste, welche Gerhard in seinen Antiken Bildwerken Taf. 320 No. 3 hat abbilden lassen, ohne daß über den Aufbewahrungsort (in, wahrscheinlich, Rom) Näheres bekannt wäre. Diese Doppelbüste zeigt einerseits einen edel, fast rein zeusartig gestalteten Ammon mit schlichten, kurz auf die Stirn und seitwärts lang herabhangendem Haar und auffallend kleinen, seitlich aus den Haaren hervortretenden Widderhörnern. Den obern Theil des Kopfes schmückt ein Eichenkranz von Blättern und Früchten und auf dem Scheitel erhebt sich ein kleiner mit Lorbeer- oder wohl richtiger Öllaub verzierter Kalathos. Derselbe, sowie der Eichenkranz wiederholt sich bei dem zweiten, in der Zeichnung abgewendeten Kopfe, welcher auch in dem langen, schlichten Haare, das man allein sehn kann, dem Ammonkopfe gleicht, von welchem er sich nur durch den Mangel der Hörner unterscheidet. Der Name Sarapis liegt für ihn jedenfalls am nächsten; die Bedeutung der Eichenkränze bei beiden Gottheiten dürfte dagegen schwer festzustellen sein.

Ganz aus diesem Kreise zu entfernen ist eine Doppelbüste in der Galeria geo-

---

a) Compte-rendu de la comm. imp. arch. de St. Pétersb. a. a. O. p. 78 Note 2.

grafica des vaticanischen Museums No. 306[a]), welche zwei jugendliche Köpfe, den einen widder- den andern stierhörnig, mit einander verbindet. Denn obwohl der widderhörnige Kopf einen leichten und kurzen Bart hat, kann er doch nicht für Ammon gelten, der in sicheren Monumenten nur vollbärtig nachweisbar ist. Stephani[b]) erkennt hier eine Verbindung oder Gegenüberstellung des Dionysos, wie man ihn sich in Griechenland dachte mit der Form, unter welcher ihn die Bewohner Nordafricas zu denken gewohnt waren, eine Erklärung, der kaum ein anderer Zweifel, als der entgegenzustellen wäre, ob wirklich der widdergehörnte Dionysos ausschließlich als nordafricanische oder von Nordafrica ausgegangene Form der Auffassung des Dionysos zu gelten habe, worauf zurückzukommen sein wird, wenn nicht der Umstand hinzukäme, daß eben dieser widdergehörnte Kopf etwas Individuelles und Porträthaftes in den Zügen hat, welches durch die Form des Bartes unterstützt wird und dem Kopfe z. B. bei Pistolesi die Benennung »Lisimaco« eingetragen hat. Über die Berechtigung grade dieses Namens kann um so weniger gestritten werden, je weniger unbedingt feststeht, daß es sich um ein Porträt handelt; ist dies aber der Fall, was um so eher möglich ist, als nicht nur Alexanders d. Gr., sondern auch einiger Ptolemaeer und allerdings auch des thrakischen Lysimachos[c]) Kopf mit dem Widderhorn geschmückt vorkommt, so wird man annehmen müssen, daß hier ein Mensch doch wohl nicht als Dionysos Ammons Sohn, was wohl von Alexander, aber kaum von den Ptolemaeern gelten möchte, sondern vielmehr als Ammon selbst dargestellt ist, bei welchem die Jugendlichkeit, grade so wie es bei den Menschen im Zeuscostüm der Fall ist, von der Individualität des Dargestellten abhangt, von der dann aber auf eine jugendliche Auffassung des Ammon selbst keinerlei Schluß gestattet ist.

4. Statuen.

Obgleich manche der oben verzeichneten Köpfe erweislich oder wahrscheinlich zu ganzen Statuen des Ammon gehört haben, sind dergleichen selbst doch nur in sehr geringer Anzahl auf uns gekommen. Die bedeutendste derselben:

No. 46 im Hofe des Museo Nazionale in Neapel, links neben der Thür zum Inschriftensaale, bezeichnet (1865) mit No. 183[d]) von 1,79 m. Höhe stellt den Gott niedrig auf Felsen halbgelagert sitzend dar, den aufgerichteten Oberkörper auf die gegen den Boden gestemmte linke Hand gestützt. Die Figur, welche im Gesichte ziemlich verstoßen ist und welcher der rechte Vorderarm und beide Füße fehlen, ist in einen weiten, reichfaltigen Ärmelchiton und in ein Himation gekleidet, dessen einer Zipfel auf der linken Schulter liegt, während seine Hauptmasse über die Beine geworfen ist. Der Kopf trägt einen schlichten Kalathos und ein paar starke, ziemlich hoch ansetzende, aber rasch nach den Seiten und nach hinten gekrümmte Widderhörner, die Anordnung von Haar und Bart und was von dem Gesicht erhalten

a) Beschreibung Roms II. II. S. 281 No. 33, abgeb. bei Pistolesi, Il Vaticano descritto Vol. VI. tav. 103, vergl. noch Braun, Ann. dell' Inst. a. a. O. p. 192.

b) Compte-rendu de la comm. imp. arch. de St. Pétersb. a. a. O. p. 77.

c) Vergl. L. Müller, Numismat. de l'anc. Afrique I. p. 101 f. mit dem was hier in den Noten angeführt ist.

d) Abgeb. bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 410E No. 692E, vergl. Text Vol. III. p. 309. Die Herkunft ist unbekannt.

ist, erinnert auf das entschiedenste an den Zeustypus und zwar einen keineswegs niedrig gefaßten und Gleiches gilt von dem Himation, soweit sich dieses bei einer halbgelagerten Figur mit demjenigen bei sitzenden Gestalten vergleichen läßt. Neben der linken Hand der Statue steht der Rest einer nicht canellirten Säule, welche im Hochrelief aus einer hinter der Figur aufsteigenden Platte herausgearbeitet ist und wahrscheinlich irgend ein Weihgeschenk zu tragen bestimmt war. Die ganze Figur ist von vortrefflicher Anordnung, fließend und natürlich und dabei würdevoll in der Bewegung und namentlich in der Gewandung von einem sehr guten Stil.

Ungleich bedenklicher steht es um:

No. 47, eine kleine Marmorstatue, welche in Campanas Opere in plastica tav. 27 mitgetheilt, von deren Verbleib aber Nichts bekannt ist, indem sich dieselbe weder in Guédéonows Katalog der kaiserlichen Ermitage in St. Petersburg noch in Fröhners Katalog des Museums im Louvre verzeichnet findet. Es kann dieser Umstand den Verdacht gegen die Echtheit des Kopfes oder dessen Zugehörigkeit zu der Statue, auf welcher allein die Nomenclatur beruht, nur steigern, welchen Stephani[a]) bereits ausgesprochen hat, indem er darauf hinweist, daß »die gegenwärtig hinreichend bekannte Art, in welcher Hr. Campana seinen Terracotten und Marmorwerken durch moderne Zusätze und Verbindungen nicht zusammengehörender Theile bei den Unkundigen einen größern Effect zu sichern gesucht hat, nicht erlaube, seinen Abbildungen bei irgend etwas Ungewöhnlichem Glauben zu schenken, so lange nicht die ausdrückliche Bestätigung eines hinreichend Kundigen und Vertrauenswürdigen hinzukommt«. Da dieses in Betreff der Ammonstatuette nicht der Fall ist, darf dieselbe nur mit allem Vorbehalt angeführt werden, ohne daß damit jedoch die Möglichkeit ihrer Echtheit bestritten werden soll. Für diese Möglichkeit kann man das Vorkommen des Ammon in ganzer Gestalt auch in

No. 48, einer kleinen ($2^1/_2$" hohen) Bronzefigur im k. k. Münz- und Antikencabinet zu Wien[b]) geltend machen, welche den Gott »schreitend, im Himation, in der Linken die Keule (?) geschultert« darstellt, während die hoch erhobene Rechte fehlt und »auf dem Kopfe mit Widderhörnern auch der Modius gewesen zu sein scheint«.

5. Reliefe.

Vorweg sind hier die Ammonmasken zu erwähnen, welche in unzählbarer Häufigkeit ornamental an den Ecken von Altären und Grabcippen angebracht sind, wo sonst Widderköpfe angebracht werden und wo die Ammonköpfe sehr oft mit diesen verbunden vorkommen, nicht minder an den Henkeln oder den Stellen der Henkel von Vasen ebenfalls sepulcraler Bestimmung. Beispiele anzuführen ist durchaus überflüssig, da man kein Werk, welches dergleichen Gegenstände darstellt aufschlagen und kein Museum, welches Altäre, Cippen und Vasen enthält, besuchen kann, ohne dieselben in Menge zu finden. Was den Sinn anlangt, in welchem oder den Zweck zu welchem diese Ammonköpfe an den genannten Gegenständen angebracht sind, so meinte Stephani[c]), es sei den Verfertigern meistens

a) Compte-rendu de la comm. imp. arch. de St. Pétersb. a. a. O. p. 78 Note 2.

b) Vergl. v. Sacken u. Kenner, Die Sammlungen des k. k. Münz- und Antikencabinets in Wien S. 300 No. 1161.

c) Compte-rendu a. a. O. p. 78 Note 2.

nur um ein den Stierschädeln und Widderköpfen entsprechendes Monument zu thun gewesen, woraus es sich auch erkläre, daß dieselbe das thierische Element häufig besonders betont haben. Da irgend eine Beziehung des Ammon auf Grab und Tod vollkommen unbekannt ist, so wird diese Ansicht in der Hauptsache wohl das Richtige treffen, sie wird aber mit O. Jahn [a]) näher dahin zu bestimmen sein, daß der Ammonkopf als ein gehörnter so gut wie Widder- und Stierköpfe und nicht minder »der bärtige Kopf mit Stierhörnern, der bald für Acheloos, bald für Dionysos erklärt wird«, als Amulet und Apotropaeon gedient habe, weswegen wir ihn gelegentlich auch anstatt des Medusenhauptes auf dem Harnisch (Clarac, Mus. de sculpt. pl. 356. 42 = pl. 338, 2414, Statue Traians) und am Helm (Arneth, ant. Cameen Taf. 5) angebracht finden.

Auch in anderen Reliefen finden wir die Ammonmaske ornamental verwendet, so außer auf einigen Lampen [b]) in:

No. 49, an einem palmettenartigen Antefix von Terracotta in der Campana'schen Sammlung, abgeb. in Campanas Opere in plastica tav. 3, ferner:

No. 50, in einem in mehren Exemplaren [c]) vorhandenen Terracottarelief, welches die mit der bakchischen Binde geschmückte Ammonmaske von zwei jungen in Arabesken auslaufenden, geflügelten Satyrn, welche die Enden der Binde halten, umgeben zeigt [d]).

In anderer Form und anderer Bedeutung erscheint die Ammonmaske in:

No. 51, einem im Musée Napoléon II. pl. 29 abgebildeten Marmorrelief [e]), welches das Dionysoskind an dem Euter einer Ziege genährt zeigt, während zu den Seiten links eine halbgeöffnete Cista mit hervordringender Schlange, rechts eine kleine ithyphallische Herme, sei es des Dionysos Phallen (nach Wieseler), sei es des Priapos sich befindet. Auf einem Felsen dahinter liegen einander gegenüber links eine große Ammonmaske mit breitem bakchischem Diadem, rechts eine dergleichen des Pan mit Ziegenohren und kleinen Hörnern, zwischen welchen, dem Diadem der Ammonmaske entsprechend, eine gewundene Taenie liegt. Rechts am Ende der hier offenbar abgebrochenen Reliefplatte steht abgewendet, als wolle er sich entfernen, ein bocksfüßiger Pan, welcher zurück- aber weniger auf die Gruppe des Kindes mit der Ziege, als vielmehr auf die beiden großen Masken blickt und welcher wahrscheinlich nicht mehr zu der allein erhaltenen Scene, sondern zu der verlorenen Fortsetzung des Reliefs gehört, so daß man ihn bei der Erklärung der Gruppe, auf welche weiter unten zurückgekommen werden soll, wohl besser aus dem Spiele lassen wird. — Noch anders finden wir die Ammonmaske endlich in

No. 52, einem Marmorrelief in Turin [f]). Auch hier liegt sie, wie in der vorigen Nummer auf Felsen, auf einer nicht ganz sicher zu bestimmenden Unterlage oder Erhöhung; ein Diadem oder Taenienende hangt durch ihr linkes Horn herab auf einen am Boden stehenden Kalathos, während vor der Maske ein gefülltes Füllhorn

a) Die lauersforter Phalerae S. 24 f.

b) Vergl. z. B. Passeri, Lucernae I. tab. 32, II. tab. 54. 2 (Masken).

c) Antiquities of Jonia Vign. 5. 2, Combe, Anc. terracottas in the brit. Mus. pl. 32 No. 66 (wiederholt Denkm. d. a. Kunst II. No. 480 und bei Jahn a. a. O. Taf. III. 2), Campana a. a. O. tav. 27, d'Agincourt, Fragments etc. pl. 15. 2 und sonst.

d) Als »consecratio« aufgefaßt von Bötticher, Archaeol. Zeitung von 1859. Anz. S. 34* f.

e) Wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 411.

f) Abgeb. in den Marmora Taurinensia, Pars II. No. 24 p. 15 sq.

steht, welches, wie dies auch sonst vorkommt[a]), in einen Ziegenkopf (eine Anspielung auf Amalthea, die Gattin des Ammon nach Diodor?) ausläuft.

Aber auch in ganzer Gestalt ist Ammon in einem Relief nachweisbar, nämlich in:

No. 53, demjenigen an einer marmornen Vase, über welche, als in Pompeji gefunden, im Bullettino dell' Instituto von 1841 p. 98 berichtet wird und die sonst nicht bekannt ist. Hier wäre Ammon, wie in dem Weihgeschenke der Kyrenaeer in Delphi (oben S. 277) auf einem Wagen mit zwei Pferden stehend dargestellt. Das Relief einer zweiten, mit dieser zusammengehörigen Vase zeige ebenso Dionysos auf einer Biga während das Relief an einer dritten, mit den genannten beiden zusammen gefundenen Vase nicht näher bezeichnet ist.

6. Münzen.

Eine ganz besonders reiche Gallerie mannigfaltig verschiedener Ammonköpfe liegt in den Münztypen einer ziemlich ansehnlichen Reihe von Städten und Landschaften vor, unter welchen denjenigen von Kyrenaike billig der erste Platz eingeräumt wird, da Kyrene der Hauptcultusort des Ammon war und die Darstellungen des Gottes von hier allein in einer langen historischen Abfolge vorliegen.

Die Münzgeschichte von Kyrenaike hat L. Müller in seinem musterhaften Werke Numismatique de l'ancienne Afrique Vol. I. entsprechend der Geschichte der Landschaft in vier Perioden eingetheilt. Die älteste Periode ist diejenige der fast 200jährigen Herrschaft der Battiaden von der Gründung von Kyrene (Ol. 35. 1, 640 v. u. Z., resp. Ol. 37. 2, 631 v. u. Z.) bis Ol. 82. 2, 450 v. u. Z. Ihr gehören sowohl die ältesten Münzen (Drachmen) ohne Stadtnamen wie die frühesten mit den Namen von Kyrene und von Barke. Unter jenen, welche gewiß vor der Mitte des 5. Jahrhunderts geprägt sind und wahrscheinlich einer noch beträchtlich ältern Zeit angehören (Müller a. a O. p. 21) erscheinen die ersten Ammonköpfe (Müller No. 27—29 p. 12) im strengsten archaïschen Stil, welche aber, künstlerisch betrachtet, noch von keiner besondern Bedeutung sind. Anders ist dies mit den ältesten Münzen mit dem Namen der Stadt Kyrene, welche den Kopf des Ammon innerhalb eines runden (seltener viereckigen) Perlenkranzes und im vertieften Quadrate zeigen in dessen vier Ecken bustrophedon die Buchstaben KVPA stehn, seltener denselben Kopf im Perlenkranz ohne vertieftes Quadrat und mit dem KVPA oder KYP im Felde vor dem Kopfe, siehe Münztafel IV. No. 1—4. Die älteren dieser Münzen gehören noch der ersten Periode und ziemlich unzweifelhaft der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts an, während die jüngeren der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts zugeschrieben werden können. Jene, deren Beischriften durch die Buchstabenformen V und (meistens) das spitze ᑭ charakterisirt werden (s. No. 1 u. 2) sind noch streng archaïsch mit fehlerhaft gezeichnetem Auge und drathartigem oder in Buckellöckchen gebildetem Haar, diese (s. No. 3 u. 4), in deren Beischrift die Buchstabenformen Y und das runde P auftreten, zeigen einen gereiften Archaismus, welcher das Auge richtig zu zeichnen weiß und das Haar, so namentlich im Barte, natürlicher zu gestalten beginnt, obgleich dasselbe über der Stirn des Gottes, wo Locken ausgedrückt werden sollten, noch in regelmäßig geordneten Bückelchen gebildet ist, welche man als eigenen Stirnschmuck mißverstanden hat (vergl. Müller p. 63). In

a) Vergl. die Gemmen in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 944.

allen diesen Münzen aber, mit denen auch die ältesten von Barke (s. Münztafel IV. No. 5) und nicht weniger diejenigen der Euesperiten (s. Müller p. 88 No. 332 u. 333) im Wesentlichen übereinkommen, ist der Kopf des Gottes edel aufgefaßt und nach bestem Vermögen der Kunst ernst und würdevoll gestaltet, ja auf den späteren Münzen in der That schön, von allem Thierischen und Niedern weit entfernt, ein Zeuskopf, wie man sich denselben innerhalb der natürlichen Schranken des archaïschen Stils kaum reiner und charakteristischer vorstellen kann. Man decke, um sich davon zu überzeugen, nur die Widderhörner zu und betrachte das rein menschliche Profil.

Einen Übergang von den Münzen der ersten zu denen der zweiten Epoche (s. Müller p. 63 u. 85) bilden archaïsirende Münzen von Kyrene und Barke, von denen die IV. Münztafel unter No. 6 (Kyrene) und 7 (Barke) zwei Beispiele bietet; auch hier ist der Kopf des Gottes streng aufgefaßt, allerdings minder schön, als auf den eben besprochenen Münzen und auf derjenigen von Kyrene (No. 6) von etwas bewegterem Ausdruck, als dieser einem echten Zeus zukommen würde, auf derjenigen von Barke dagegen ruhiger und ernster, wenngleich ebenfalls von minderer Hoheit als in den schönen Münzen No. 3 und 4, namentlich der letztern.

Die zweite Periode ist diejenige der republicanischen Verwaltung von Kyrene (von Ol. 82. 2, 450 v. u. Z. bis Ol. 114. 2, 322 v. u. Z.) und der schönsten Kunstentwickelung. Auf den Silbermünzen (Tetradrachmen) dieser Periode, und zwar sowohl denen ohne Stadtnamen, wie denen mit dem Namen Kyrenes und Barkes und ferner theils mit Magistratsnamen, theils ohne solche, liegt der Ammonkopf in großer Verschiedenheit vor. Am reinsten und edelsten faßt ihn eine Münze ohne Stadtnamen mit dem Magistratsnamen ΛΙΒΥΣΤΡΑΤΟ auf dem Revers (Münztafel IV. No. 8), eines der schönsten Producte der kyrenaeischen Münzstätten, wahrscheinlich der Stadt Barke und aus dem 4. Jahrhundert (s. Müller p. 31 f.). Auch dies ist eine Zeusphysiognomie, welche, wenn ihr Etwas an Würde und Großartigkeit der höchstgefaßten Typen abgeht, an feiner Schönheit denen auf den lokrischen und arkadischen Münzen (s. Münztafel I. No. 12 und 30) in keiner Beziehung nachsteht. Dieser Münze reihen sich eine kyrenaeische (Münztafel IV. No. 9) mit dem Magistratsnamen ΤΟΜΗΔΕΟΣ und eine zweite barkaeer (das. No. 10) mit bekränztem Ammonkopf und dem Namen ΚΑΙΝΙΩ zunächst an, deren Physiognomie etwas weniger hoch gefaßt, annäherungsweise wie die schöne Büste in Neapel (oben S. 278) Etwas vom idealisirten Widdertypus an sich trägt, was in erhöhtem Maße von anderen, so z. B. von einer dritten Münze von Barke (Münztafel IV. No. 11) mit dem Magistratsnamen ΑΚΕΣΙΟΣ und einer vierten (das. No. 12) mit der Umschrift ΒΑ[ΡΚΑΙ]ΩΝ gilt, welche letztere auch durch das, abweichend von der größten Menge der Münzen dieser Landschaft aus allen Perioden, hoch über den Schläfen ansetzende Widderhorn besonders merkwürdig ist und sich mit manchen unedleren Typen unter den Büsten, mit denen sie sich auch in dem angedeuteten Umstande begegnet, in Parallele stellt. Einen eigenthümlich finstern Ausdruck, wie er sich in manchen Ammonköpfen späterer Kunst wiederholt, zeigt die schön geprägte und charaktervolle kyrenaeische Münze (Münztafel IV. No. 13) mit dem Magistratsnamen ΝΙΚΙΟΣ und ausgezeichnet durch eine bakchische Epheuranke vor der Stirn des Gottes, während eine andere (das. No. 14), ohne Beischrift einen Ammonkopf mit wild emporgesträubten Haaren zeigt, welcher in der ganzen Folge fast allein steht und uns auch kaum im Bereiche der Monumente anderer Gattungen ganz so wieder

begegnet. Unter den Erzmünzen dieser Epoche ist die auf der IV. Münztafel unter No. 15 abgebildete, welche auf dem Revers das Grabmal des Battos nebst dem Namen Kyrenes und dem Magistratsnamen ΕΥΦΡΙΟΣ zeigt (vergl. Müller p. 73), merkwürdig durch ihren schlichten und ernsten Ammonkopf, welcher, in seinem langgestreckten Profil an den idealisirten Widder erinnernd, vielleicht am meisten unter allen diesen Münzen mit den Büsten in Neapel und in Wörlitz übereinkommt und gleichwohl ein Profil bietet, zu welchem man, abgesehn von dem über der Stirn mäßig emporgesträubten Haar, unter den Profilen echter Zeusköpfe auf Münzen nicht lange nach ziemlich nahen Analogien zu suchen braucht, vergl. nur Münztafel I. No. 32, 41, 44.

Eine völlig vereinzelte Erscheinung sind dagegen in dem Bereiche nicht allein der Münzen von Kyrenaike sondern aller derer, welche den Ammonkopf, auch derjenigen welche ihn in der Vorderansicht darstellen, wie solche von Lampsakos und Aphytis (s. unten), einige Münzen aus Barke, von denen die IV. Münztafel unter No. 16 ein Beispiel, und zwar noch nicht einmal das seltsamste (vergl. Müller p. 81 No. 321) bietet. Diese Münze, welche der guten zweiten Periode der Münzgeschichte von Kyrenaike angehört und denselben Magistratsnamen ΑΚΕΣΙΟΣ (rückläufig) zeigt, den wir in No. 11 fanden, stellt den Ammonkopf in der gradesten Vorderansicht, aber in einer Weise dar, welche man beinahe eine Verfratzung nennen möchte. Das Stirnornament dieses seltsamen Kopfes scheint, wie Müller p. 85 bemerkt eine einigermaßen mißverstandene Nachahmung dessen zu sein, welches sich bei dem aegyptischen Amun Ra findet, gebildet aus einer von zwei Federn überragten Scheibe; aber auch auf die ganze Physiognomie scheinen barbarische, allerdings aber nicht entfernt aegyptische Einflüsse stärker als auf irgendwelche anderen Münztypen auch von Barke eingewirkt zu haben und es darf wohl bemerkt werden, obgleich darauf keinerlei Schluß gegründet werden kann, daß diese Vorderansichten des Ammonkopfes, deren Müller drei anführt, ausschließlich mit dem Namen des genannten Magistrats gezeichnet sind. Sie bilden also auf jeden Fall eine Singularität ähnlich wie der Profilkopf mit den emporgesträubten Haaren auf der Münze von Kyrene No. 14 eine solche darstellt.

Es darf von dieser Periode der Münzgeschichte von Kyrenaike nicht geschieden werden, ohne zu erwähnen, daß ihr die schon oben (S. 276) angezogene Münze mit der einzigen Darstellung des Ammon in ganzer Gestalt angehört. Auf dieser, genauer als bei Mionnet Suppl. Vol. IX. pl. 7 No. 1 bei Müller p. 50 No. 194 abgebildeten und p. 68 näher besprochenen Goldmünze mit dem Magistratsnamen ΔΑΜΩΝΑΚΤΟΣ erscheint Ammon keineswegs widdergehörnt, wohl aber das Haupt von Strahlen umgeben, welche man früher (s. Müller p. 68 Note 3) irrig für einen Lorbeerkranz hielt, im Übrigen einem echt hellenischen Zeus ganz ähnlich, mit der Nike auf der Rechten und einem oberwärts mit einer doppelten Blume, wenn nicht etwa mit einer Silphionstaude geschmückten Scepter in der Linken, als Ammon von anderen reinen Zeusgestalten Kyrenes (s. Müller p. 49 f. No. 184, 185, 189, 191, 193) nur durch den ihn begleitenden Widder unterschieden.

Die dritte Periode der Münzgeschichte von Kyrenaike ist die der ptolemaeischen Herrschaft seit Ol. 114. 2, 322 v. u. Z. Von ihrem Ammonkopfe, von welchem die IV. Münztafel unter No. 17 ein Beispiel bietet, ist nur zu sagen, daß er, wie schon Müller p. 38 bemerkt hat und wie ein Blick auf den ptolemaeischen Ammonkopf

(Münztafel IV. No. 18) zeigt, vollkommen den Typus derjenigen Ammonköpfe trägt, welche die Ptolemaeer in Aegypten haben prägen lassen.

Aus der vierten Periode, derjenigen unter römischer Herrschaft seit dem Jahre 66 v. u. Z. liegen für den Ammon keine charakteristischen Typen vor.

Nächst den Münzen von Kyrenaike sind hier als unzweifelhaft demselben Gotte und demselben Cultus geltend noch ein Mal die schon so eben angeführten ptolemaeisch-aegyptischen Ammonmünzen zu erwähnen, und diesen mögen sich die mehr oder weniger barbarischen Ammondarstellungen auf Münzen des Königs Juba I. von Numidien anreihen, deren bei Müller a. a. O. Vol. III. p. 43 unter No. 55 und 56 zwei Exemplare abgebildet sind, da auch diese ohne allen Zweifel dem libyschen Ammon gelten. Nicht minder hat aber schon Eckhel[a]) ohne Zweifel mit Recht bemerkt, daß die Denare des Q. Cornuficius mit dem Ammonkopfe[b]) so gut wie diejenigen, welche einen mit Elephantenexuvien bedeckten weiblichen Kopf zeigen, in Africa geschlagen worden sind, welches jener Q. Cornuficius nach Caesars Tode als Propraetor verwaltet hat. Auch hier handelt es sich also um den libyschen Ammon.

Wenden wir uns von diesen africanischen zu europaeischen Prägestätten, so mögen diese in der in der Numismatik beliebten geographischen Ordnung angeführt werden als derjenigen, welche unter allen Umständen in Betreff der Fragen über den innern und historischen Zusammenhang der Culte am wenigsten verfänglich ist.

Die nördlichste und westlichste dieser Prägestätten, welche neben dem unbärtigen widdergehörten Kopfe des s. g. libyschen Dionysos denjenigen des bärtigen Ammon aufzuweisen hat, ist, da Nuceria Alfaterna nur den erstern bietet[c]), Metapont[d]). Ein schönes Exemplar der königl. Münzsammlung in Berlin ist auf der IV. Münztafel unter No. 19 mitgetheilt.

Folgt zunächst Katana auf Sicilien[e]), auf dessen Erzmünzen[f]) ein lorbeerbekränzter, im Übrigen aber ziemlich unbedeutender Ammonkopf nachweisbar ist. Eckhel, welcher zu den metapontiner Münzen bemerkt: »si nolimus in numis quoque Metapontinis admittere Libycum hunc Jovem .... possumus capita haec utrolibet cultu (das bärtige und das unbärtige) putare Bacchi« etc., wiederholt hier diese Vermuthung mit den Worten: »si caput illud vere est Ammonis admisere eius dei cultum Catanenses, ceu aliae Archipelagi insulae, nisi forte et eorum Bacchus sub hac imagine latet«. Doch ist in der That ein widdergehörnter griechischer Dionysos bisher so wenig erwiesen, wie ein bärtiger libyscher, und grade bei Sicilien dürfte die Annahme eines Eindringens nordafrikanischer Culte besonders geringe Schwierigkeiten machen, da bekanntlich, abgesehn von allem Andern, auch andere Münzen Siciliens in nicht geringer Zahl nordafrikanische Einflüsse aufweisen. Auch fehlt es auf den katanaeischen Münzen weder an Sarapis noch an Isis[g]).

---

a) Doct. Num. Vet. V. p. 196.

b) Abgeb. in den Denkm. d. a. Kunst I. Taf. 65 No. 341.

c) Vergl. Friedlaender, Oskische Münzen Taf. IV. No. 1 S. 21.

d) Vergl. Eckhel, Doct. Num. Vet. I. p. 155, Mionnet, Suppl. I. 302. 687, Abbildungen bei Carelli, Num. Ital. tab. 153 No. 96—98.

e) Vergl. Eckhel a. a. O. p. 204.

f) Mionnet Descr. I. 227. 160 f.

g) Vergl. Eckhel a. a. O., Mionnet, Descr. a. a. O. No. 158 u. sonst.

Aphytis auf der Halbinsel Pallene. Über die Stiftung des Ammoncultus in Aphytis s. oben S. 275 u. 277; seine ganze Bedeutung für die Stadt spiegelt sich in deren Münzen[a]), welche neben dem Bilde des Ammon nur noch dasjenige des widdergehörnten unbärtigen Dionysos, und zwar vereinzelt[b]), aufweisen. Der Ammonkopf aber kommt auf den Aphytaeermünzen am häufigsten im Profil (s. Münztafel IV. No. 20, nach einem Exemplar der königl. Münzsammlung in Berlin[c]) vor und ist mit einem Adler oder ihrer zweien[d]), also mit einem rechten Zeusattribut, auf der Kehrseite verbunden. Die Physiognomie erinnert an die der besseren Münzen von Kyrene, ohne genau mit ihnen übereinzustimmen, gehört aber zu den edleren Ammonbildungen. Seltener ist die Vorderansicht des Ammonkopfes (s. Münztafel IV. No. 21[e]) und diese, welche mit der Diota, also einem bakchischen Attribut auf der Kehrseite verbunden ist, giebt einen weniger edel aufgefaßten Ammonkopf mit hoch ansetzenden Hörnern und einem leidenschaftlich erregten Ausdruck.

Auch das Aphytis benachbarte Kassandrea (ehemals Potidaea) oder genauer gesprochen die von Augustus colonisirte Stadt zeigt auf ihren unter den Kaisern von Claudius an geprägten Münzen[f]) überwiegend, ja beinahe ausschließlich den Ammonkopf, welcher jedoch künstlerisch betrachtet von keiner besondern Bedeutung ist.

Auch auf den zum Theil sehr schön geprägten Münzen der Cyclade Tenos, welche sowohl den bärtigen wie den unbärtigen widdergehörnten Kopf zeigen[g]), und zwar beide lorbeerbekränzt, ist der erstere mit dem bakchischen Attribut der Traube zwischen zwei Weinblättern, wenigstens meistens[h]), wenngleich nicht ständig verbunden, denn es kommt auch ein sitzender Poseidon[i]) und ein Delphin mit dem Ammonkopfe der Vorderseite verbunden vor[k]). Der Ammonkopf ist auf den verschiedenen Münzen von verschiedenem Charakter, am schönsten und edelsten (s. Münztafel IV. No. 22, nach Combe a. a. O.) auf der zuletzt erwähnten Erzmünze, während er auf den Silbermünzen, welche ihn mit der Traube verbinden, weniger edel, aber auch nicht niedrig aufgefaßt und, wenigstens zum Theil, durch ein ganz gewaltiges Horn vor anderen ausgezeichnet ist.

Etwas außerhalb der gewöhnlichen numismatischen Ordnung möge auf Tenos Lesbos folgen. Hier finden wir auf autonomen Erzmünzen der Stadt Mytilene einen in Nichts besonders ausgezeichneten Ammonkopf, zum Theil mit bakchischen Beizeichen (einer Traube[l]) oder auch mit bakchischen Figuren und Beizeichen auf

---

a) Eckhel a. a. O. II. p. 68, Mionnet, Descript. I. 469. 160—163, Suppl. III. 47. 318.

b) Mionnet, Suppl. a. a. O. No. 319.

c) Eine Abbildung auch bei Combe, Vet. popul. et reg. numi qui in Mus. Brit. adservantur tab. IV. No. 21.

d) Nur ausnahmsweise zwei anderen Vögeln, Tauben? s. Combe a. a. O.

e) Nach Combe a. a. O. No. 22.

f) Eckhel a. a. O. p. 70, Mionnet, Descript. a. a. O. 471 sqq. 173 sqq. Suppl. a. a. O. 52 sq. 340 sq.

g) Vergl. Stephani, Compte-rendu etc. a. a. O. p. 76 Note 3.

h) Vergl. Mionnet, Descript. II. 329. 139 f., 331. 155 f., Suppl. IV. 410. 311.

i) Mionnet, Suppl. a. a. O. No. 310.

k) Mionnet, Suppl. a. a. O. No. 313, abgeb. bei Combe a. a. O. tab. VIII. No. 24.

l) Mionnet, Descript. III. 45. 91 f.

den Kehrseiten [a]) verbunden, zum kleinern Theil ohne solche [b]), während auch der unbärtige widdergehörnte Kopf [c]) und wieder auf anderen Münzen der bärtige Dionysos in ganzer Gestalt [d]) vorkommt. Auf einigen späten, nach Eckhel [e]) unter Galienus geprägten Münzen [f]) ist der Gott mit der Beischrift ΘΕΟϹ ΑΜΜΩΝ und in allen wesentlichen Stücken übereinstimmend mit dem gewöhnlichen späten Typus, etwas finster aber keineswegs ohne Würde und jedenfalls dem Zeustypus mehr als irgend einem andern vewandt dargestellt.

Auf den Münzen kleinasiatischer Städte ist Ammon nicht eben selten, aber selten bedeutend oder schön. Es wird deshalb eine kurze Aufzählung mit wenigen beiläufigen Bemerkungen für die Übersicht genügen. In Mysien bietet Pitane den Ammonkopf im Profil und in der Vorderansicht als das überwiegend häufige Gepräge seiner Münzen [g]) und verbindet ihn auf den Kehrseiten meistens mit dem Pentagramma [h]), nach pythagoraeischer Lehre dem Hygieiazeichen, einzeln auch mit dem Zeus aëtophoros stehend in ganzer Gestalt [i]) und mit anderen Zeichen. Ein Mal findet sich ein recht schöner und würdevoller Ammonkopf mit der Beischrift ΑΜΜΩΝ [k]). Den in der Vorderansicht dargestellten Ammonkopf finden wir ferner auf Goldmünzen von Lampsakos [l]) von sehr ausgezeichnetem Gepräge, auf dem Revers mit einem Seepferde verbunden, nicht eben hoch, aber auch nicht gemein aufgefaßt, eher etwas finster, ungefähr dem Typus des mit Beischrift versehenen Ammon der mytilenaeer Münzen entsprechend, soweit sich ein Profil mit der Vorderansicht eines Gesichtes vergleichen läßt.

Hierzu gesellt sich aus derselben Landschaft drittens Pergamos mit einem Ammonkopf auf dem Revers einer unter Nero geprägten Münze [m]).

Nur unsicher ist der Ammonkopf, den ich auf einer neronischen Münze von Kos in der königl. Münzsammlung in Berlin bemerkt zu haben glaube, aber nirgend weiter verzeichnet finde; sicher dagegen ein allerdings künstlerisch unbedeutender Ammonkopf auf einer Münze von Ankyra in Galatien mit dem Kopfe der Julia Domna in derselben Sammlung, obwohl auch dieser nicht verzeichnet ist. Und dasselbe gilt von einem schönen und in den Formen sehr edeln Ammonkopfe, welcher auf drei unter Hadrian in Caesarea in Kappadokien geprägten Münzen vorliegt (s. Münztafel IV. No. 23).

Endlich ist der unter den römischen Kaisern in Aegypten geprägten Münzen

a) Mionnet a. a. O. No. 90, Suppl. VI. 62. 73 f.

b) Mionnet, Descript. a. a. O. No. 93.

c) Mionnet, Descript. a. a. O. No. 94 ff. Suppl. a. a. O. p. 61. 67 f.

d) Mionnet, Suppl. a. a. O. p. 64. 84 f.

e) Doct. Num. Vet. II. p. 503 No. 506.

f) Mionnet, Descript. a. a. O. p. 45 No. 98 ff., abgeb. nach Spanheim, De usu etc. II. 297 bei Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 70 No. 270.

g) Vergl. Eckhel, Doct. Num. Vet. II. p. 476.

h) Mionnet, Descript. II. 626. 713 f. Suppl. V. 468. 1227 ff.

i) Mionnet, Descript. a. a. O. No. 715.

k) Mionnet, Suppl. a. a. O. No. 1234, abgeb. bei Combe, Vet. popul. et reg. numi qui in Mus. Brit. adservantur tab. IX. No. 15.

l) Mionnet, Descript. II. 560. 288, Suppl. V. 371. 557, abgeb. nach Millingen, Anc. coins of cities and Kings pl. V. No. 8 in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 32 a.

m) Mionnet, Suppl. V. 431. 945.

mit dem Ammonkopfe zu gedenken[a]). Der Gott erscheint auf diesen Münzen in dreifacher Gestalt, einmal schlicht, ohne weitere Attributausstattung, so wie er auch in anderen Münzen dargestellt worden ist, dabei ziemlich niedrig aber in keiner Weise besonders charakteristisch dargestellt[b]), sodann mit einer Kugel über dem Scheitel, offenbar einem aus aegyptischer Anschauung abgeleiteten Symbole der Weltherrschaft, ausgestattet[c]) und drittens mit strahlenbekränztem, den Kalathos tragendem Haupte unter Beigabe eines schlangenumwundenen Stabes[d]) oder eines dergleichen Dreizacks[e]) oder dieses und daneben noch eines Füllhorns[f]). Zoëga (a. a. O. p. 173 Note 97) bemerkt zu dieser letztern Darstellungsweise, welche sich, abgesehn von dem Füllhorn auch in geschnittenen Steinen wiederholt: »proprium fuit huic aevo in singulos deos omnes cunctorum numinum virtutes, omnia attributa congerere ..... Qui Serapis erat fit praeterea Ammon, Jupiter, Sol, Neptunus, Nilus« und übereinstimmend nennt Stephani[g]) die in Rede stehende Erscheinung »das Brustbild des pantheistisch aufgefaßten Serapis«, während auch Winckelmann den mit Strahlenkranz, Modius und Widderhorn versehenen Kopf in geschnittenen Steinen (s. unten) unter der Benennung Serapis aufführt. Die Richtigkeit dieser Benennung soll hier nicht grade bestritten werden, um so weniger, da Sarapis, wenngleich er widdergehörnt sonst nicht sicher nachgewiesen werden kann, auf gewissen unter den römischen Kaisern in Aegypten geprägten Münzen auf dem Widder reitend, auch sein Kopf über dem Widder vorkommt[h], was sich, den Widder als Symbol der Fruchtbarkeit betrachtet, auch ganz wohl motiviren läßt. Immerhin aber mag bemerkt werden, daß offenbar auch der Name Ammon auf die fragliche Erscheinung angewendet werden kann. Während derselbe nämlich, worauf schon früher (oben S. 276) hingewiesen wurde, die Strahlenkrone von dem aegyptischen Amun-Ra entlehnt kommt ihm als dem Gotte der Fruchtbarkeit der Kalathos zu; sofern aber der griechisch aufgefaßte Ammon gemäß dem Widdersymbol die Fruchtbarkeit durch Wasser bewirkt, zu welchem er in Schrift- und Kunstwerken so vielfache ausdrückliche Beziehungen hat, kann ihm der Dreizack als das in der Kunst gangbarste das Element des Wassers angehende Attribut gegeben werden. Und wenn endlich um diesen Dreizack sich eine Schlange ringelt, so kann man dies sehr vieldeutige Thier entweder in seiner vielfach hervorgehobenen prophetischen Bedeutung[i]) auf die Orakelgabe des Gottes beziehn oder dasselbe, welches ja eben-

---

a) Vergl. besonders Zoëga, Numi Aegyptii imperatorii, Romae 1787.

b) So z. B. auf einer Münze des Septimius Severus abgeb. bei Zoëga a. a. O. Tab. XV. No. 16, vergl. p. 249. III. 9.

c) So z. B. auf Münzen des Hadrianus bei Zoëga a. a. O. Tab. VI. No. 18 und Tab. VIII. No. 15, p. 110. XLII. 120 und p. 150. CLXVI. 431.

d) So z. B. auf einer Münze des Antoninus Pius bei Zoëga a. a. O. Tab. XII. No. 19, p. 206. CXXIII. 390 b.

e) So z. B. auf einer andern Münze des Antoninus Pius bei Zoëga a. a. O. Tab. X. No. 18, p. 18, p. 174. XXX. 98.

f) So z. B. auf einer Münze desselben Kaisers bei Zoëga a. a. O. No. 17, p. 173. XXIX. 97.

g) Compte-rendu de la comm. imp. arch. de St. Pétersb. pour l'année 1866 p. 94.

h) So das Erstere z. B. auf einer Münze des Antoninus Pius bei Zoëga a. a. O. Tab. IX. No. 16, p. 163. I. 2, das Letztere auf einer Münze desselben Kaisers, das. Tab. XXII. No. 5.

i) Vergl. Welcker, Griech. Götterlehre I. S. 66.

falls ein Symbol des sich verjüngenden Lebens ist[a]), in der hier gegebenen Verbindung füglich als dasjenige des durch das Wasser erfrischten und hervorgelockten Lebens verstehn. Wie vollkommen sich mit allem diesem endlich das Füllhorn verträgt, braucht nicht näher erwiesen zu werden.

7. Geschnittene Steine.

Von den ziemlich zahlreichen geschnittenen Steinen, welche Ammon darstellen, bieten nur verhältnißmäßig wenige ein höheres und besonderes Interesse, indem sich in der Mehrzahl derselben Erscheinungen wiederholen, welche entweder grade so oder ähnlich in anderen Gattungen von Monumenten, namentlich, wie das kaum gesagt zu werden braucht, in den Münzen vorliegen.

Am häufigsten finden wir den einfachen widdergehörnten bärtigen Kopf, sei es im Profil[b]), sei es in der Vorderansicht[c]) und zwar bald in höherer, bald in niedrigerer Auffassung, hier fast ganz zeusartig (s. Gemmentafel IV. No. 1 = Cades a. a. O. 48 und 4 = Cades 51) oder vom Zeustypus abgeleitet (s. das. 2 = Cades 47), dort mehr von bakchischem Charakter (das. 6 = Cades 37, Lippert, Suppl. 6, Florenz) oder von eigenen, fast individuellen Zügen (das. 3 = Cades 50), endlich ordinär (das. 5 = Lippert 5, Stosch 71) oder mit sehr hervortretenden Anklängen an eine thierische Physiognomie, aber fast mehr den Kopf einer Ziege als den eines Schafes (das. 7 = Cades 52).

Demnächst stellt eine kleine Anzahl von Gemmen übereinstimmend mit den in Aegypten geprägten Münzen der römischen Kaiser, von denen so eben gehandelt worden ist, den Ammonkopf strahlenbekränzt und mit einem Kalathos dar (s. Gemmentafel IV. No. 9 und 10 = Cades 57 und 59[d]), und noch andre Steine[e]) verbinden, wiederum in voller Übereinstimmung mit den angeführten Münzen, mit diesen Attributen den schlangenumwundenen Dreizack (s. Gemmentaf. IV. No. 8 = Cades 55). Was über diese Erscheinung zu sagen war, ist zu den Münzen angemerkt worden, denen möglicherweise der eine oder der andere der hier angeführten Steine in neuerer Zeit nachgebildet worden ist. Vereinzelt ist ein Stein[f]), in welchem Ammon mit einer Mondsichel auf dem Scheitel dargestellt ist und nicht minder vereinzelt ein anderer, nach Lippert in Cortona[g]), von dem eine Glaspaste in der Stosch'schen Sammlung ist (a. a. O. No. 76), welcher den Gott in ganzer Gestalt mit dem Blitz in der gesenkten Rechten, die Linke hoch auf das Scepter gestützt, aber nicht widdergehörnt, sondern mit einem vollständigen Widderkopfe darstellt.

Neben den einzelnen sind einige Doppelköpfe des Ammon und, nicht etwa, wie in den plastischen Monumenten überwiegend häufig, des Dionysos, sondern eines

---

a) Vergl. Welcker a. a. O. und II. S. 734. Preller a. a. O. S. 159. 409 u. sonst.

b) Lippert, Daktyliothek I. 3—5, Suppl. 4; Stosch'sche Sammlung, Winckelmann, II. II. No. 69—72; Cades Impronte gemmarie I. A. 47—52.

c) Lippert, Suppl. 5, 6; Stosch'sche Sammlung a. a. O. 74, 75; Cades a. a. O. 39—46.

d) Vergl. außerdem Lippert, Suppl. 7; Stosch'sche Sammlung a. a. O. No. 55, 56; Cades a. a. O. 54, 56, 58.

e) Vergl. die von Stephani a. a. O. Note 9 verzeichneten Beispiele und siehe: Stosch'sche Sammlung a. a. O. No. 62 u. 63.

f) Stosch'sche Sammlung No. 73.

g) Dactyl. 1. No. 6, Mus. Cortonens. tab. 22, vergl. Schlichtegroll, Pierres gravées de Stosch XXI. 76 und Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. LXIX. 209.

weiblichen Wesens zu nennen. Am längsten bekannt ist von diesen ein Praser des florentiner Cabinets[a]) (Gemmentafel IV. No. 11), welcher die beiden Köpfe neben einander darstellt. Der weibliche wurde in älterer Zeit »Juno« benannt, doch ist diese Benennung zweifelhaft, weil der Kopf Nichts weniger als heraeischen Charakter zeigt. Einen passendern Namen an die Stelle zu setzen ist gleichwohl nicht leicht; seinem Charakter nach ist der Kopf am ehesten bakchisch, obgleich ihm aber die bestimmenden Attribute der Libya fehlen, wird er doch vielleicht am zweckmäßigsten mit diesem Namen belegt. Mit voller Sicherheit ist derselbe dagegen auf die Doppelköpfe einiger anderen Steine anzuwenden, von denen Abgüsse in den Cades'schen Impronte gemmarie (I. A. No. 61 und 62, s. Gemmentafel IV. No. 12) sind; denn die Elephantenexuvien, welche auch hier, wie in den Typen von Kaisermünzen aus Aegypten[b]) den weiblichen Kopf bedecken, lassen über die Nomenclatur keinen Zweifel übrig. Andererseits wird sich der Name der Hera, mit Wahrscheinlichkeit wenigstens, auf den mit dem Ammonkopf verbundenen weiblichen Kopf eines Steines der berliner Sammlung (Cl. I. No. 24) anwenden lassen, insofern dieser durch die Hera gewöhnlich charakterisirende Stephane ausgezeichnet ist.

Mehrfach ist in neuerer Zeit ein anderer geschnittener Stein des berliner Museums[c]) abgebildet und besprochen worden[d]), welcher einen Widder mit der Umschrift C. AMAN(us) darstellt. Dieser Widder gilt für denjenigen des Zeus Ammon oder für »Zeus Ammon als Widder«, indem nämlich die Umschrift als Name des Besitzers dieser Gemmen darauf bezogen wird, daß dieser »den Zeus Ammon als seinen Schutzgott und Namengeber verehrte«. Dies mag auf sich beruhen.

Endlich ist noch einiger

Vasengemälde

zu gedenken, in welchen man, wenngleich mit größerem oder geringerem Vorbehalte Zeus Ammon zu erkennen geglaubt hat. Vorweg ist zu bemerken, daß es sich nicht etwa um den widdergehörnten Gott handelt, welchem der Ammonname unbedenklich zukommen würde, sondern daß in den in Frage kommenden Vasengemälden, nämlich

einer schwarzfigurigen »Olpe« des Vasenmalers Amasis aus Volci[e]) und
einer ebenfalls schwarzfigurigen Amphora des Museums von Carlsruhe[f])

eine Zeusfigur mit einem Scepter dargestellt ist, welches einen Widderkopf als Knauf trägt.

---

a) Mus. Florent. I. tab. 53 No. 6, Lippert, Suppl. No. 8, Cades, Impronte gemmarie I. A. No. 60.

b) So z. B. auf einer Münze mit dem Kopfe der jüngern Faustina bei Zoëga a. a. O. Tab. XIII No. 18, p. 226 I. 1, hier »Genius Alexandriae« genannt.

c) Tölken, Erklärendes Verzeichniß Cl. VIII. No. 140.

d) Vergl. Panofka, »Gemmen mit Inschriften« in den Abhh. d. berl. Akad. von 1851 Taf. I. No. 1, Denkm. d. a. Kunst II. No. 32b.

e) Abgeb. bei Micali, Antichi Monumenti tav. 76, wiederholt in der Archaeol. Zeitung von 1846 Taf. 39. No. 1.

f) Abgeb. bei Creuzer, Zur Gallerie der alten Dramatiker Taf. 5, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 393.

In Betreff der erstern Vase, welche Herakles und einen bärtigen Mann in voller Bekleidung und mit dem Widderscepter einander die Hände reichend, umgeben von zwei Kriegern darstellt, sagt Panofka in einem Aufsatz über den Vasenmaler Amasis [a]), in welchem er sich bemüht, den Zusammenhang des Namens dieses Malers mit den »libyschen« Gegenständen seiner Malereien nachzuweisen, a. a. O. S. 235 »die Gegenwart eines Kriegers hinter dem Herrscher [dies ist die in Frage kommende Figur] verbietet uns, hier Zeus Ammon zu erkennen, obwohl diesen mit dem gleichem Scepter, thronend und gebärend, eine volcenter Amphora uns jüngst kennen lehrte« (s. unten) und denkt bei diesem »Herrscher« an Lykos, König in Mysien oder Laomedon, König von Troia oder den Dorerkönig Aegimios, während er es schließlich am wahrscheinlichsten findet, daß hier ein Eidschwur geleistet werde; S. 239 aber hat er dies Alles vergessen und schreibt: »nicht minder einleuchtend tritt die Beziehung zwischen Amasis und seinem Gemälde auf der Micalischen Vase uns entgegen, wo das auf griechischen Monumenten höchst seltene Ornament des Scepters, der Widderkopf, unzweideutig an den Gott Ammon mahnt« u. s. w. Hinsichtlich des zweiten Vasenbildes aber, welches den mit dem Widderscepter sitzenden Zeus, umgeben von zwei weiblichen Personen (Eileithyien) und Hermes darstellt, berichtet derselbe Schriftsteller (a. a. O. Note 30), Wieseler habe hier »sinnig an die Geburt des Dionysos aus dem Schenkel des Zeus Ammon, welcher als sein Vater galt (Diod. III. 68) erinnert und die Anwesenheit des einzigen Hermes mit Recht für die Dionysosgeburt eher als für die Minervengeburt zeugend« angesehn. Wieseler selbst aber hat sich (a. a. O. S. 14) vorsichtiger und zweifelnder ausgesprochen und nicht vergessen, zu erwähnen, daß für die Annahme der Athenageburt der Umstand spreche, daß »ähnliche Darstellungen auf Vasen sich mit Sicherheit nur auf die Athena beziehn und daß der Schenkel des Zeus nicht entblößt ist«, während er für die Annahme der Dionysosgeburt allerdings die Anwesenheit des Hermes allein von allen Göttern, sodann den Widderkopf auf dem Scepter des Zeus und in dritter Linie den Umstand geltend macht, daß die Kehrseite der Vase einen bakchischen Gegenstand enthält. Zu den von Wieseler angedeuteten, sehr berechtigten Bedenken kommt das weitere, daß Diodor (a. a. O.) nicht entfernt von einer Geburt des Dionysos »aus dem Schenkel des Zeus Ammon« berichtet, wie Panofka behauptet, sondern nur von dessen Erzeugung mit Amalthea und seiner Verbergung in Nysa, während er die Schenkelgeburt (III. 64), übereinstimmend mit Anderen, von dem thebischen Dionysos, dem Sohne des Zeus und der Semele erzählt. Und endlich wird man doch auch über den Zweifel nur schwer hinauskommen, ob der libysche Mythus von Dionysos Abstammung von Ammon und Amalthea wirklich so alt und in Griechenland so früh bekannt gewesen sei, daß man ihn auf einer schwarzfigurigen Vase dargestellt zu finden erwarten dürfte. Ist aber der mit dem widdergezierten Scepter versehene Zeus hiernach kaum mit irgendwelcher Zuversicht als Zeus Ammon zu benennen, am wenigsten als der libysche Ammon, so mag man den Widderkopf, will man ihn nicht als ein gleichgiltiges Ornament betrachten, an dessen Stelle auch ein anderes gemalt sein könnte, als ein Zeugniß mehr hinnehmen, daß auch dem griechischen Zeus das Symbol des Widders, mit welchem sein Mythus und Cultus so viel zu thun hat, zukomme.

a) Archaeol. Zeitung a. a. O. S. 233 ff.

Obgleich die Kunstmythologie im Allgemeinen auf weiter greifende mythologische Untersuchungen und Erörterungen deswegen zu verzichten hat, weil sie diese mit dem ihr eigenthümlichen Materiale, den Kunstwerken, ohne Herbeiziehung von ihr fremden Mitteln nicht durchzuführen vermag, so sind dieselben doch in dem Falle gerechtfertigt, wo sie einerseits aus den eben in den Kunstwerken liegenden Thatsachen abgezogen sind und geboten, wo sie zur Erklärung der in den Kunstwerken liegenden Thatsachen erforderlich sind. In diesem Sinne mögen auch auf diesem Punkte einige, die im Laufe der vorstehenden Darstellung gemachten Bemerkungen zusammenfassende und ergänzende Worte ihren Platz finden.

Was zu oberst das mit dem Ammon unzertrennlich verbundene Widdersymbol anlangt, so muß es genügen, die ihm zugesprochene Bedeutung für den gegenwärtigen Kreis von Denkmälern als richtig zu erweisen und daraus die Folgen abzuleiten, während es folgenden Darlegungen vorbehalten bleibt, dies für die weiteren Fälle des Vorkommens desselben Symbols zu thun.

Der Widder aber ist, und zwar wo immer derselbe in der griechischen Mythologie vorkommt, das Symbol der Wolke, in den selteneren Fällen dasjenige der dahinschwebenden und tragenden, in den bei weitem häufigsten Fällen dagegen dasjenige der regnenden, durch Regen befruchtenden, namentlich vegetative Fruchtbarkeit hervorbringenden, Kühle schaffenden, belebenden, Pest abwendenden, endlich Quellen erzeugenden Wolke. Demgemäß erscheint auch Zeus Ammon, so wie er griechisch gefaßt und namentlich von der griechischen Kunst dargestellt ist, nicht als der Gott der Sonne oder des Lichtes, sondern als der im Wasser der Wolke die Erde befruchtende und Quellen zeugende Himmelsgott, sowie es auch mit dieser symbolischen Bedeutung des Widders sehr wahrscheinlich zusammenhangt, daß der Widder das Thierkreiszeichen des Frühlingsmonats, des Monats des Saatregens ist, wofür man kaum auf so weitaussehende Combinationen zurückzugreifen braucht wie dies E. Braun[a]) thut.

Unmittelbar aus der angenommenen Bedeutung des Widders erklärt sich Ammons vielfältige Beziehung zum Wasser und die Thatsache, daß grade seine Maske so vorzugsweise gern als Wasserspeier benutzt worden ist[148]), wie unter den oben verzeichneten Monumenten No. 25—29 zeigen, von denen No. 25 ausdrücklich als Mündung einer Wasserleitung bezeichnet, No. 29 noch jetzt an einer solchen angebracht ist. Ist doch der Regen der Vater der Quellen, welche aus dem Schooße der Erde aufsprudeln und sind doch deswegen Quellen und Flüsse ἐκ Διός. Nicht minder unmittelbar aber erklärt sich hieraus der schon oben (S. 276) berührte Mythus von dem den Dionysos oder Herakles zum Wasser geleitenden Widder, den auch Cavedoni[b]) zur Erklärung der Verbindung des Ammon mit dem Wasser angezogen hat. Denn freilich ist an das Erscheinen und sich erheben der regenspendenden Wolke das Finden von Wasser in der Wüste ganz besonders nahe gebunden.

Wenn das Wasser, das Naß der Wolke voran, die Quelle der Fruchtbarkeit ist, so erklärt sich weiter hieraus, wie Ammon mit dem Pluton-Sarapis identificirt oder mit Symbolen der Fruchtbarkeit, dem Kalathos und Füllhorn ausgestattet und wie ihm der schlangenumwundene Dreizack beigegeben worden ist (s. oben S. 299);

---

a) Ann. dell' Inst. von 1848 p. 194 f.

b) Ann. dell' Inst. von 1847 p. 167.

war aber der aegyptische Amun-Ra ebenfalls ein Gott der Fruchtbarkeit, allerdings nicht durch Wasser, so begreift sich seine Identification mit Ammon, auch abgesehn von dem Gleichklange des Namens, um so leichter. So wie aber Amun-Ra gelegentlich ithyphallisch dargestellt wird[a]), so mag auch der fein angedeutete Zug geschlechtlicher Erregung in der schönen neapolitaner Büste No. 8 aus der Beziehung des Gottes zur Befruchtung zu erklären und zu rechtfertigen sein.

Aus derselben Beziehung des Ammon zur Fruchtbarkeit der Erde erklärt sich weiter seine Verbindung mit dem dionysischen Kreise, welche in so mannigfachen Thatsachen vorliegt und die so viel von sich hat reden machen, daß man sogar bis dahin gegangen ist, Ammon als in die dionysische Verbindung aufgegangen darzustellen[b]). Denn Dionysos ist ja recht eigentlich der Gott chthonischer Fruchtbarkeit und vegetativen Gedeihens und ganz besonders ist dies, während in dem jugendlichen Gotte mehr der Gott des Weines ausgebildet worden, der s. g. ältere, bärtige Dionysos in umfassender Idee als der große Gott und der Stierdionysos in besonderer Beziehung zum Wasser. Es ist deshalb auch Nichts weniger als Zufall, daß Ammon in Doppelbüsten grade so entschieden vorzugsweise mit dem bärtigen Dionysos (No. 31 ff.) und vielleicht auch dem stierhörnigen Dionysos (No. 36 f.) verbunden worden ist. Denn in Doppelbüsten werden ja nur Wesen verwandter Geltung und Bedeutung zu einander gesellt.

Über die Folgen, welche die Hineinbeziehung in den dionysischen Kreis für die Auffassung des Ammon haben mußte, ist oben zu den einzelnen Monumenten gesprochen; in der That finden wir alle Consequenzen gezogen, nicht blos äußerlich darin, daß Ammon mit specifisch dionysischem Schmuck erscheint, wie mit dem bakchischen Diadem (No. 18, 50 ff.) oder mit Epheubekränzung (No. 34 f.), sondern auch innerlich in der Umwandlung eines zeusartig hoch und rein gefaßten Typus in einen sinnlichen ja endlich in einen gradezu gemeinen. Es ist gleichwohl weder nöthig noch rathsam, Ammon gradezu als den bakchischen Zeus zu bezeichnen, wie dies z. B. in dem Texte zu Campanas Opere in plastica p. 106 geschieht.

Eine endliche, aber aller Wahrscheinlichkeit nach erst späte Folge der Verbindung des Ammon mit dem dionysischen Kreise ist der von Diodor (III. 65 ff.) sehr weitläufig berichtete Mythus, welcher Ammon zum Vater des Dionysos von der Amalthea macht, ein Mythus, der wahrscheinlich als ein spätes Gemächt aus allerlei mehr oder weniger oberflächlich aufgefaßten, zum Theil auch mißverstandenen Elementen älterer Mythen des Zeus und des Dionysos zusammengebraut ist und der deswegen, für die Erklärung von Kunstwerken alten Stils (s. oben S. 302) kaum brauchbar, auf späte Kunstwerke allerdings angewendet werden kann. So auf das oben mit No. 51 bezeichnete Relief; das von der Ziege, in der, wenngleich man sie wohl nicht als Amalthea wird bezeichnen dürfen, jedenfalls eine sehr deutliche Hinweisung auf diese gegeben ist, genährte Dionysoskind, dessen Natur und Wirkenskreis durch die ithyphallische Herme und die geöffnete Cista zu seinen Seiten

---

a) Siehe Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. XXXVI. No. 155.

b) Braun, Kunstvorstellungen des geflügelten Dionysos S. 5, Gerhard, Apul. Vasenbb. S. 2 Note 9, Bötticher, Archaeol. Zeitung von 1859 Anz. S. 34* f., Jahn, Die Lauersforter Phalerae S. 10, Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1862 p. 78 Note 2.

bezeichnet wird, erscheint hier gleichsam idealer, nicht realer Weise unter dem Schutze seines Vaters Ammon und seines Pflegers und Erziehers, sei dieser als Pan nach einer Münze von Zakynthos (Denkm. d. a. Kunst II. No. 410) oder als Silen nach unzählbaren Monumenten zu fassen, welche beide nicht in Person anwesend sind, sondern von denen nur die in riesigem Maßstabe gearbeiteten Masken den Hintergrund der lebendigen Scene bilden.

Auf den so wie Ammon bakchisch, so seinerseits, wenn man so sagen darf, ammonisch gewordenen und mit dem Widdergehörn ausgestatteten jugendlichen Dionysos, dessen Verbreitung wir fast überall mit derjenigen des Ammon verbunden finden, ist hier näher einzugehn nicht der Ort, auf ihn wird bei der Behandlung des Dionysos zurückzukommen sein.

FÜNFZEHNTES CAPITEL.

Sarapis.

> Deum ipsum multi Aesculapium, quod medeatur aegris corporibus, quidam Osirin, antiquissimum illis gentibus numen, plerique Jovem, ut rerum omnium potentem, plurimi Ditem patrem, insignibus quae in ipso manifesta aut per ambages coniectant.
>
> Tacit.

Welche Stelle — wenn eine überhaupt — man dem barbarisch-hellenistischen Götterwesen des Sarapis in einem System der griechischem Mythologie einzuräumen, an welche griechische Gottheit man dasselbe anzuknüpfen haben würde, dies mag zweifelhaft sein, daß aber künstlerisch und daher kunstmythologisch Sarapis zum Zeus zu stellen sei, weil sein Idealbild aus dem des Zeus herausgewachsen oder von diesem abgeleitet ist, das kann nicht zweifelhaft sein und ist auch für Keinen der seit Winckelmann[a]) über die Kunstdarstellungen des Sarapis gehandelt hat[b]), zweifelhaft gewesen. Es ist nicht dieses Ortes, auf die Fragen über die Herkunft dieses Cultus, sein Alter, seine Elemente und die Geschichte seiner Verbreitung in Griechenland[c]) und in der römischen Culturwelt[d]) prüfend einzugehn, das einzige in kunstgeschichtlicher Beziehung Wichtige und dabei in der Hauptsache Feststehende ist, daß der Ausgangspunkt der Verbreitung des Sarapiscultus der von Ptolemaeos Soter oder von Ptolemaeos Philadelphos in Alexandria (Rhakotis) erbaute Tempel war, in welchen nach der gewöhnlichen Stiftungslegende[e]) das erste Tem-

---

a) Gesch. der Kunst V. 1. 30 und 33.

b) So Visconti im Mus. Pio-Clem. II. zu tav. 1 und VI. zu tav. 14 und 15, wozu Zoega in Welckers Zeitschrift I. S. 454 f. zu vergleichen ist; neuerdings Braun, Ruinen u. Mus. Roms S. 422, Friederichs, Bausteine S. 465 No. 759 u. A.

c) Vergl. über diese besonders Preller in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1858 S. 196 f. und siehe unten das Verzeichniß der Münzen.

d) Siehe Preller, Röm. Mythol. S. 727 f.

e) Tacit. Histor. IV. 83, Plutarch. de Iside et Osiride 28, Clem. Alex. Protrept. IV. 48. p. 42 sq. ed. Pott. s. oben S. 56 Note c.

pelbild aus der alten griechischen Colonie in Sinope am Pontos als ein nicht von Haus aus aegyptisches, sondern als ein griechisches von der Hand des Bryaxis, ursprünglich den Unterweltsgott als Pluton, d. i. als Herrn der Schätze der Erde und Verleiher des aus dem Boden stammenden Segens und Reichthums darstellendes, gekommen sein soll. Es ist schon früher (oben S. 56) ausgesprochen worden, daß diese Berichte, so verworren, einander widersprechend und — namentlich bei Clemens — fabelhaft aufgeputzt sie sein mögen, einen Kern der Wahrheit bergen, welchen Brunn[a]) mit glücklicher Hand herausgeschält hat und welcher zu der Annahme führt, daß wahrscheinlich Bryaxis derjenige griechische Künstler sei, welcher für den Pluton-Sarapis zuerst das Ideal durchbildete, eine Annahme, welche durch den Geist der Periode dieses Meisters, eines Genossen des Skopas am Maussolleum, und ihre besonders in psychologisch feiner Charakterisirung der von ihr entwickelten und geschaffenen Idealbilder große Kunst eine wesentliche Unterstützung gewinnt.

Über die Kunstgestalt des Sarapis erfahren wir aus alten Schriftstellern nur Weniges. Von der Statue des Bryaxis berichtet Athenodoros Sandons Sohn bei Clemens a. a. O. es sei aus vielerlei kostbaren, besonders metallischen Stoffen zusammengesetzt und mit einem dunkeln Firniß überzogen worden, durch welchen die Farbe des Bildes eine schwärzliche gewesen sei (ἔχρωσε κυάνῳ, οὗ δὴ χάριν μελάντερον τὸ χρῶμα τοῦ ἀγάλματος). Möge es sich um die Zusammensetzung aus verschiedenen, unter dem Firniß verschwindenden Stoffen verhalten haben, wie es sich verhalten hat, die Angabe der dunkeln Färbung ist um so wahrscheinlicher, da auch die von Plinius[b]) erwähnte Kolossalstatue des Sarapis in Aegypten, die angeblich aus Smaragd bestand, jedenfalls aus einer dunkeln Steinart gearbeitet war[c]) und da mit entschiedener Vorliebe auch in den erhaltenen Monumenten, welche aus orientalischen Gegenden stammen, freilich nicht schlechthin bei allen, dunkele Steinarten zu den Sarapisbildern verwendet worden sind.

Macrobius giebt an, dem Gotte sei eine Art von Kerberos mit den Köpfen eines Löwen in der Mitte und denen eines Wolfes und eines Hundes an den Seiten des Halses, alle drei von einer Schlange umwunden, beigegeben worden[d]). Unter den erhaltenen Statuen und Statuetten des Sarapis ist den sitzenden fast regelmäßig der Kerberos beigegeben, allein in keinem sichern Beispiele zeigt dieser die drei verschiedenen Köpfe, von denen der Schriftsteller redet[e]). Weiter hebt aber Macrobius wiederholt den auf dem Kopfe des Gottes ruhenden Kalathos hervor[f])

---

a) Künstlergeschichte I. S. 384 f.

b) Plin. N. H. XXXVII. 75. Apion cognominatus Plistonices paulo ante scriptum reliquit esse etiamnunc in labyrintho Aegypti colossus Serapidis e zmaragdo novem cubitorum.

c) Vergl. Plin. a. a. O. § 74 Über die Farben des »Zmaragdus« und Visconti zum Mus. Pio-Clem. Vol. VI. p. 24 Note a.

d) Macrob. Saturn. I. 20. 13 f. ed. Eyssenhardt .... simulacro signum tricipitis animantis adiungunt quod exprimit medio eodemque maximo capite leonis effigiem; dextra parte caput canis exoritur mansueta specie blandientis, pars vero laeva cervicis rapacis lupi capite finitur easque formas animalium draco conectit volumine suo capite redeunte ad dei dexteram qua conpescitur monstrum.

e) Wie es sich mit dem in Begers Lucernae sepulcrales II. 7 abgebildeten Kerberos verhalte, kann ich für jetzt nicht constatiren.

f) A. a. O. § 13 ... dum calathum capiti eius infigunt cet. und § 15 cuius vertex in-

und dieses Attribut scheint in der That das so durchaus nothwendige Zeichen eben dieser Gottheit zu sein, daß es in keinem vollkommen sichern Beispiel fehlt und daß wir dasselbe, allerdings neben dem verschiedenen Charakter der Physiognomie wenigstens eines Theiles der Bildwerke, aber nicht aller, als das einzige greifbare Unterscheidungsmerkmal des Sarapis und des griechischen Hades (nicht einmal des Hades-Pluton), über deren schwere Unterscheidbarkeit schon Visconti[a]) klagt, werden festhalten müssen. Dagegen kann eine Strahlenkrone, welche von einigen Archaeologen zum ständigen oder gewöhnlichen Merkmale des Sarapis gestempelt worden ist, als solches nicht gelten, da sie in allen Arten von Monumenten ungleich häufiger fehlt, als sie vorhanden ist.

Unter den erhaltenen Sarapismonumenten nehmen die Büsten an Zahl und an künstlerischem Interesse bei weitem den ersten Platz ein, obwohl sie vielleicht ohne Ausnahme erst der römischen Zeit angehören. Sie zerfallen der Hauptsache nach in zwei Classen, von denen die erstere den Charakter milden, zum Theil etwas schwermüthigen Ernstes mit sehr edeln Formen verbindet, während die zweite finsterer und bewegter im Ausdruck und beträchtlich weniger edel in der Formenauffassung ist.

Als das normalste und schönste, auch am meisten besprochene[b]) Monument der ersten Classe ist an die Spitze zu stellen:

No. 1. die bei Bovillae gefundene und in der Rotunde des vaticanischen Museums jetzt unter No. 549 aufgestellte Kolossalbüste von weißem Marmor[c]). Ganz besonders bei dieser Büste liegt die Abstammung des Ideales von demjenigen des Zeus klar vor Augen und nicht minder klar und bestimmt sind die Mittel nachweisbar, durch welche die Umwandlung vollzogen worden ist. Der Charakter des Kopfes ist nicht minder edel, als derjenige der besten Zeusköpfe, aber an die Stelle der imposanten Kraft und der himmlisch heitern Klarheit der Zeusphysiognomie ist eine eigenthümliche, fast zur Schwermuth neigende Milde getreten, »eine unnachahmliche Sanftmuth vereinigt mit Würde und dem Ausdruck eines großen Gedankens« der an den Unterweltsgott Platons erinnert, »welcher die Seelen der Verstorbenen nicht durch die Fesseln der Ananke bei sich zurückhält, sondern durch den Zauber seiner weisen und einschmeichelnden Reden« wie sich Zoega eben so richtig wie schön ausdrückt. Trefflich ist der Ausdruck des Sinnens oder des Versunkenseins in milde Gedanken dadurch ausgesprochen, daß die Augen, in denen Augenstern und Pupille plastisch angegeben sind, bei der Neigung des Kopfes nach vorn einen ganz leisen Aufschlag haben, d. h. gradeaus gerichtet sind, was besonders in der Dreiviertelprofilansicht fühlbar wird; wären die Augen in der Richtung des Gesichtes gesenkt, so würde der Ausdruck des Kopfes schmerzlich oder düster werden. Das auffallendste Kunstmittel der Unterscheidung dieses Kopfes und

---

signitus calatho cet. Die Deutung kann eben so gut bei Seite bleiben wie diejenige der drei verschiedenen Köpfe des Kerberos.

a) Zum Mus. Pio-Clem. Vol. II. p. 3 Note d.

b) Vergl. die S. 305 Note b verzeichnete, größtentheils diesem Monumente geltende Litteratur.

c) Vergl. noch Beschreibung Roms II. II. S. 226 No. 8 und die Abbildungen im Mus. Pio-Clem. VI. tav. 15, wiederholt in Hirts Bilderbuch Taf. 9. 1; Bouillon, Mus. des Ant. Vol. I. pl. 69; Musée Napoléon IV. 57; Pistolesi, Vaticano descritto Vol. V. tav. 110.

anderer Sarapisköpfe von Zeusköpfen ist, wie alle Erklärer hervorgehoben haben, die verschiedene Bildung des Haares, welches, anstatt sich über der Stirn emporzubäumen und diese in ihrer Klarheit und Macht hervorleuchten zu lassen, die Stirn, wie ein Schleier vorüberfallend, halb bedeckt und auch seitwärts Schläfen und Wangen, enger umrahmend an nächtige Schatten erinnert und dem Antlitz des verborgenen und in Dunkel gehüllten Gottes der Unterwelt etwas Geheimnißvolles verleiht. Die kleinlich ausgeführte Arbeit im krauslockigen Haar und die Art, wie die herabfallenden Theile tief unterhöhlt sind, weist übrigens der Büste eine späte Entstehungszeit, wahrscheinlich in der Periode der Antonine an. Den Scheitel krönt der in seiner untern Hälfte erhaltene Kalathos und außerdem schmückt das Haar eine gewundene Binde, in welcher bei diesem Kopfe ziemlich allein unter allen erhaltenen plastischen Monumenten die Spuren von sieben eingelassenen Strahlen von Metall erhalten sind, welche darauf hinweisen, daß in den Gesammtbegriff des Sarapis auch derjenige des Helios aufging, mit dessen Namen neben dem des Zeus Sarapis sich in griechischen wie in lateinischen Inschriften belegt findet. Endlich ist für Sarapis im Gegensatze zum Zeus auch die Bekleidung charakteristisch, welche nicht in dem bloßen, auf der linken Schulter ruhenden Himation, sondern in einem die ganze Brust bis gegen den Hals bedeckenden, faltigen Chiton besteht, was sich bei anderen Büsten, sofern ihr Bruststück echt ist, und bei den Statuen und Statuetten regelmäßig und auch bei den Figuren auf Münzen fast ohne Ausnahme wiederholt. Es läßt sich nicht läugnen, daß auch diese Art der Tracht den Eindruck des Düstern und Verborgenen des hier charakterisirten Götterwesens wenigstens einigermaßen verstärkt.

Am meisten Übereinstimmung mit dieser Büste hat:

No. 2 eine ebenfalls aus weißem Marmor gehauene, aber ursprünglich dunkelroth bemalt gewesene Büste im ersten griechisch-römischen Zimmer des britischen Museums[a]), welche denselben Adel der, freilich etwas verschiedenen, Formen und denselben milden Ernst des Ausdruckes zeigt. Die auf die Stirn herabhangenden Locken sind weniger dicht aber ähnlich gearbeitet, wie bei der vaticanischen Büste, der Modius ist mit Olivenzweigen verziert, was sich bei mehreren anderen Exemplaren wiederholt und offenbar darauf hinweisen soll, daß der Gott auch ein solcher der Fruchtbarkeit und des vegetativen Gedeihens ist. Dagegen fehlen schon diesem Kopfe die Strahlen, mit welchen der vaticanische geschmückt war, während auch hier die Bekleidung aus dem Chiton und dem auf der linken Schulter liegenden Himation besteht. Im Texte zu der Abbildung in den Ancient Marbles wird p. 4 eines aus Aegypten stammenden zweiten Sarapiskopfes des britischen Museums gedacht, bei welchem die dunkelrothe Färbung noch jetzt vollkommen erhalten ist.

Die dritte Stelle in dieser Reihe würde man einer Büste von schwarzem Marmor mit Haar und Bart von grauem Marmor im Louvre[b]) einzuräumen haben, welche im Charakter milden Ernstes der vaticanischen Büste besonders nahe steht, wenn dieselbe nicht nach Fröhners[c]) Bemerkung eine Arbeit des 16. Jahrhunderts wäre.

---

a) Synopsis of the contents of the Brit. Mus. 63. ed. p. 91, abgeb. in den Ancient marbles in the Brit. Mus. Vol. X. pl. 2.

b) Clarac, Catalogue du Musée du Louvre No. 315, abgeb. Musée de sculptures Vol. VI. pl. 1059 No. 2722 C.

c) Notice de la sculpture etc. p. 487 No. 551.

Der Rest der Büsten dieses Charakters ist vergleichsweise nicht eben bedeutend; am ersten könnte man noch hervorheben als

No. 3 eine überlebensgroße aus Guastalla stammende Büste in Parma, welche Burckhardt[a]) nicht mit Unrecht schön nennt und als »sanfttraurig« ungefähr richtig charakterisirt, während dieselbe Conze[b]) nicht minder richtig als von geringerem Kunstwerthe denn den oben S. 85 f. näher besprochenen Zeuskopf bezeichnet; sodann als

No. 4 eine Büste im zweiten Zimmer des Erdgeschosses der Villa Doria-Panfili[c]) bei Rom, welche Fea zu Winckelmann a. a. O. § 30 »von trefflicher Arbeit und gut erhalten« nennt, während sie in der That nur von der Hälfte der Stirn bis zum Munde echt und von mäßigem Werth ist. Mit Recht dagegen spricht Fea diesem Kopfe »ein gütiges Aussehn« zu, vermöge dessen, d. h. des Ausdrucks sehr milden Ernstes er zu der von der vaticanischen Büste vertretenen Classe zu stellen ist. Seine Augen sind eingesetzt gewesen und jetzt hohl. — Auf ungefähr derselben Stufe steht:

No. 5, eine Sarapisbüste von weißem Marmor im Museo Chiaramonti des Vatican, jetzt No. 668[d]), deren Bedeutung durch Reste des Kalathos gesichert und deren milder Ausdruck beinahe freundlich genannt werden muß, sowie

No. 6, eine solche im elften Zimmer des lateranischen Museums[e]), welche die bekannten Abweichungen vom Zeustypus zeigt; »das Gesicht ist breiter, das Barthaar mehr gelockt, das Haupthaar dünner und in einzelnen Locken auf die Stirn fallend. Im Haar ein dünner Reif; auf der Höhe des Scheitels ein tiefes großes Loch für den Modius«. Ferner gehört in diese Classe

No. 7, die einzige bekannte Doppelherme des Sarapis in demselben Zimmer desselben Museums[f]), deren fast rund herausgearbeitete Köpfe identisch, mit Eichenlaub bekränzt und in gewohnter Weise charakterisirt sind. Die beiden Kalathoi sind mit Öllaub verziert; Reste der Gewandung sind echt. Der Marmor ist italisch.

Von Einzelköpfen kann man endlich noch hieher rechnen:

No. 8 einen solchen von weißem Marmor im achten Zimmer des Palastes Doria-Panfili in Rom, mit reichlich in die Stirn hangendem Haar und einem Loch im Scheitel, im welchem der Kalathos befestigt gewesen sein wird und

No. 9 eine Büste im berliner Museum[g]), welche durch die kleinlich zerhackten und unterbohrten Haare nebst der Angabe von Augensternen und Pupillen ihre späte Entstehungszeit verräth und deren Kunstwerth durch Gerhards Worte »nicht übel gearbeitet« gewiß hinlänglich gewürdigt ist.

Eine zweite Classe bilden, wie schon oben gesagt, einige Sarapisköpfe von wesentlich mehr finsterem und leidenschaftlichem Ausdruck, unter denen sich ein paar weit bessere Arbeiten, als die zuletzt erwähnten, befinden. Diese sind denn

---

a) Cicerone 1. Aufl. S. 420.
b) Archaeol. Zeitung von 1867 Anz. S. 80*.
c) Von Winckelmann Gesch. d. Kunst V. 1. 30 und 33 angeführt, auch in der Beschreibung Roms III. III. S. 630.
d) Beschreibung Roms II. II. S. 82 No. 666.
e) Benndorf u. Schöne, Die ant. Bildwerke des lateran. Museums S. 274 No. 400.
f) Benndorf u. Schöne a. a. O. S. 279 No. 405.
g) Verzeichniß der Bildhauerwerke No. 77, Berlins antike Bildwerke S. 60 No. 62a.

auch fast durchgängig von dunkelfarbigem Material, während die Büsten der ersteren Classe aus weißem Marmor gehauen sind; Zufall wird man das nicht nennen wollen, insofern das dunkele Material den düstern Charakter der Köpfe wesentlich steigert, während andererseits der weiße Marmor eben so viel dazu beiträgt, den Charakter der Büsten der ersten Classe milder erscheinen zu lassen. Freilich darf hierbei auch nicht vergessen werden, daß, wie schon oben berührt wurde, ein Theil der dunkelfarbigen Büsten erweislich aus Afrika stammt, ein anderer aus afrikanischen (aegyptischen) Steinarten besteht, während wenigstens einige der Büsten von weißem Marmor aus europaeischen Fundstätten herkommen; allein wenn man danach auch die Art des Materials von der Provenienz herleiten will, so ist damit noch nicht gesagt, daß mit der verschiedenen Herkunft nicht auch die verschiedene Auffassung in Zusammenhang stehe.

Gleichsam auf der Grenzscheide beider Classen steht

No. 10, ein kolossaler Kopf von grünem Basalt auf einer (antiken?) Brust von schwarzem Marmor im Caféhause der Villa Albani[a]). Derselbe verdient »schön« genannt zu werden, wie in der Beschreibung Roms geschieht, während das Epitheton »prächtig«, welches ihm Winckelmann giebt, zu viel sagt, denn ein Meisterstück ist er keineswegs. Der Ausdruck ist ernst und streng, aber nicht eigentlich »finster«, wie Braun sagt; nur im Profil könnte er so scheinen, und zwar wegen der sehr stark vorspringenden Unterstirn, gegen welche und die Nase die Augen und die Wangen gar zu flach zurückliegen. Man sieht recht deutlich, daß der Künstler durch diese gewaltig vortretende Stirn mit dem schneidend scharfen Superciliarbogen, unter welchem die fest in die Ferne blickenden Augen im tiefsten Schatten liegen, den strengen und ernsten Charakter seines Kopfes recht energisch hat hervorheben wollen, aber nicht minder, daß seine Kräfte nicht ausreichten, um ein solches Idealbild organisch durchzuführen; denn die Unterstirn sieht wie geschwollen aus, um so mehr, da ihre höchste Erhebung nach oben liegt, wo dann die flache Oberstirn ganz unorganisch ansetzt. Von einer »großartigen Gesammtwirkung«, welche Braun dem Kopfe nachrühmt, kann deshalb nur sehr bedingtermaßen die Rede sein. Das Haar ist verhältnißmäßig wenig kraus behandelt, weit lockiger der in sehr breiter Masse ansetzende Bart, in welchem jedoch stark geflickt ist. Von dem Kalathos sind antike Reste vorhanden, derselbe ist mit Olivenzweigen geschmückt; von einer Strahlenbekrönung ist dagegen auch hier keine Spur vorhanden.

Ungleich entschiedener tritt ein düsterer und dabei leidenschaftlicher Charakter, wie er dem Hades weit eher, als dem Zeus entspricht, hervor in

No. 11, einer aus der Villa Mattei in die erste Stanza dei busti im vaticanischen Museum gekommenen, daselbst jetzt mit No. 299 bezeichneten Büste von dunkelfarbigem Basalt[b]) mit nicht zum Besten ergänzter Nase. Wenn diese Büste in der Beschreibung Roms als »schön« bezeichnet wird, so kann man dem nur mit eben so viel Vorbehalt beistimmen wie der Braun'schen Behauptung, der Typus sei der des Zeus und unterscheide sich von diesem durch das tief in die Stirn herabfallende kaum gelockte Haar. Das Epitheton »schön« ist nämlich nur dadurch

a) Winckelmann, Gesch. d. Kunst V. 1. 33, Beschreibung Roms III. II. S. 496 No. 13, Braun, Ruinen u. Mus. Roms S. 716 No. 120, Burckhardt a. a. O.

b) Beschreibung Roms II. II. S. 188 No. 49, Burckhardt a. a. O., Braun a. a. O. S. 338 No. 80, abgeb. im Mus. Pio-Clem. Vol. VI. tav. 14.

gerechtfertigt, daß die Arbeit an diesem Kopfe nicht schlecht ist, dem Zeustypus aber steht derselbe um mehre Stufen ferner, als die Büste No. 1. In den Formen sind allerdings noch gewisse Reminiscenzen des Zeusideals, nur macht die Dicke des oberen Kopfes und die Kürze der mittleren Theile des Gesichtes den Charakter ungleich weniger edel; den Ausdruck aber kann man nur gegensätzlich zu dem eines normalen Zeuskopfes nennen; es spricht aus ihm eine gewaltige Kraft, die aber etwas Rohes hat und am allerwenigsten geistige Überlegenheit. Auch hier ist der Bart im Gegensatze zu dem schlichten Haare sehr voll und krauslockig, der Kalathos nach antiken Spuren ergänzt, von Strahlenbekrönung wiederum keine Spur.

Als ein Typus von noch weniger edelem Charakter tritt zu dieser Büste als No. 12 eine sehr stark ergänzte von parischem Marmor im Louvre[a]). O. Müller, welcher nach der von ihm wiederholten Abbildung im Musée des antiques urteilte, meinte, die Anordnung des (ergänzten) Haares beweise hinlänglich, daß der Kopf dem Zeus der griechischen Kunst angehöre; aber auch St. Victor redet im Texte zu dem genannten Werke von einem olympischen Zeus wegen des erhabenen und majestätischen Ausdrucks des Gesichtes. Ungleich richtiger spricht Clarac von »quelque chose de plus sombre dans l'expression et moins de calme et de majesté«, als welche einem Zeus zukommen würde, und benennt die Büste Sarapis, eine Bezeichnung, der sich auch Wieseler im Texte der neuen Ausgabe der Denkmäler sehr mit Recht angeschlossen hat, bemerkend, daß die Anordnung des Haares, soweit über dieselbe geurteilt werden könne, keineswegs gegen diesen Gott spreche. Aber die volle Wahrheit über den Charakter dieser Büste spricht erst, wie nach einer ganz vorzüglichen großen Photographie bestätigt werden kann, Fröhner a. a. O. aus, wenn er sagt: »l'agencement de la draperie et l'empleur de la poitrine (dies Alles ist modern) rappelleraient le type de Zeus, si de prime abord le physionomie de Sarapis ne se distinguait de celle du dieu grec non seulement par son expression sombre, mais encore par le manque absolu de majesté idéale. De plus le nez court, la figure trapue et encadrée d'une chevelure épaisse (die ja freilich auch modern ist) lui prêtent un caractère de férocité brutale«. Dem ist nur noch hinzuzufügen, daß es sich hier keineswegs um eine schlechte Arbeit handelt, bei welcher der Mangel an Adel und Schönheit mit dem Unvermögen des Künstlers zusammenhinge, sondern daß im Gegentheil die Arbeit vorzüglich und der Charakter des Kopfes ganz gewiß ein von dem Künstler beabsichtigter ist. Nicht unmöglich ist es übrigens, daß der Kopf ursprünglich derjenige eines Ammon von der Typenclasse gewesen ist, welche oben S. 281 f. näher charakterisirt worden; unter den Sarapisköpfen des finstern und wüsten Charakters würde er der einzige von weißem Marmor sein, während er sich mit mehren der durchgängig aus hellem Material hergestellten Ammonköpfe unschwer in eine Reihe bringen lassen würde.

No. 18. Winckelmann[b]) so gut wie Visconti[c]) führen eine Sarapisbüste von schwarzem Basalt im Palast Giustiniani an, und zwar der Erstere als Parallele zu

---

a) Clarac, Catalogue No. 13, Fröhner, Notice etc. p. 486 No. 552, abgeb. Mus. de sculpt. pl. 1088 No. 2722 A. (ganz schlecht), Bouillon, Musée des ant. I. pl. 70 und danach in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 3 ebenfalls ohne richtige Charakteristik. Echt ist an dem Kopfe nur das Gesicht nebst zwei Haarstrippen an der rechten Wange.

b) Geschichte der Kunst V. 1. 33.

c) Zum Mus. Pio-Clem. Vol. VI. p. 24.

der Albani'schen Büste No. 10, der Letztere neben der Albanischen zu der vaticanischen No. 11, woraus doch wohl geschlossen werden darf, daß dieser näher nicht bekannte Kopf mit den genannten Denkmälern in den Hauptzügen des Charakters übereinstimmt, also zur zweiten Classe zu rechnen sein wird.

Die folgenden Exemplare von dunkeln Gesteinarten sind leider ihrem Typencharakter nach nicht näher bestimmbar, da über sie nur Katalogangaben vorliegen, welche in der bezeichneten Richtung Nichts bieten, nämlich

No. 14, eine kleine (8 cm.) Büste von schwarzem Serpentin und sehr guter Arbeit, welche aus Aegypten stammt, im Museum des Louvre, bei Fröhner, Notice de la sculpture antique No. 555,

No. 15 eine eben daher stammende 24 cm. hoch aus zartgrünem Stein mit lorbeergeschmücktem Modius, bei Fröhner No. 556,

No. 16 eine dritte von demselben Material 18 cm. hoch aus der Durand'schen Sammlung ebendaselbst No. 557,

No. 17 eine größere von schwarzem Granit auf einer modernen Brust von buntem Alabaster, 50 cm. hoch, mit hohlen Augen und mit Canelluren verziertem Kalathos, Sculptur der Verfallzeit aus der Campana'schen Sammlung ebendaselbst No. 553,

No. 18 ein kleiner Sarapiskopf von Porphyr mit lockigem Haar und Bart in der Sammlung Anglona in Madrid, siehe Hübner, Die ant. Bildwerke in Madrid S. 253 No. 580.

Außerdem giebt es noch in vielen Sammlungen Sarapisköpfe von weißem Marmor, welche aber zu unbedeutend — zum Theil gradezu schlecht — sind, um hier einzeln verzeichnet zu werden, wie z. B. in der Villa Albani der Kopf, welcher der oben S. 116 No. 7 (vergl. S. 120) besprochenen Zeusstatue aufgesetzt ist, ferner solche im berliner Museum No. 57, im capitolinischen Museum No. 65 (Beschreibung Roms III. 1. S. 173 No. 66, mit Resten des Kalathos), im Palaste Colonna, wohl auch der im Museum Disneyanum pl. 8 abgebildete (mit moderner Brust und neuem Modius, s. Conze, Archaeol. Zeitung von 1864 S. 170*) u. m. a., zu welchen sich einige durch den Mangel des Kalathos zweifelhafte Köpfe gesellen, wie z. B. ein nicht schlechter, von ernsten, aber nicht düsteren Zügen im berliner Museum No. 66, zu welchem der »Pluto« d. i. Hades genannte daselbst No. 71 zu vergleichen ist, und andere der Art.

Nur Weniges ist über die

Statuen

des Sarapis zu sagen, welche alle (ein paar kleine Bronzen etwa ausgenommen) von sehr mäßigem Kunstwerthe sind und dabei in dem Grade mit einander übereinstimmen, daß was man von einer derselben sagt, so ziemlich von der gesammten Anzahl gilt. Zunächst stellt die bei weitem größte Mehrzahl den Gott sitzend dar und alle diese Bilder sind ungefähr von demselben Maße, d. h. von etwa halber Lebensgröße, alle bis auf No. 10 von hellem Materiale, so daß man auf ihre Herkunft aus europäischen Fundstätten zu schließen hat, auch wo diese nicht bekannt sind. Die Köpfe, wo sie echt und zugehörig sind, haben geringe Bedeutung, nähern sich ihrem Charakter nach jedoch mehr der zweiten, als der ersten der bei den Büsten näher besprochenen Typenclassen, auch ist der Kalathos sei es erhalten, sei es in Spuren nachweisbar. Die Bekleidung besteht aus einem mehr oder weniger reichfaltigen,

die Brust bis gegen den Hals bedeckenden Ärmelchiton und einem Himation, welches über die linke Schulter geworfen den Schoß und die Beine umhüllt, wesentlich ganz so, wie es auch bei sitzenden Zeusstatuen gewöhnlich ist. Der linke Arm ist stets erhoben und auf das Scepter aufgestützt zu denken, denn wenn bei einem ganz kleinen silbernen Sarapis, der im Texte zu Vol. I. pl. 63 der Specimens of ancient sculpture als in der R. Payne-Knight'schen Sammlung (im britischen Museum?) befindlich angeführt wird, im linken Arm ein Füllhorn liegt, so ist ein solches bei der überwiegenden Mehrzahl der größeren Statuen nachweislich nicht vorhanden gewesen und bei allen in hohem Grade unwahrscheinlich. Der rechte Arm ist bei allen diesen Figuren gesenkt vorgestreckt und berührt in den meisten Fällen den Kopf des neben dem Gotte sitzenden Kerberos, welcher stets dreiköpfig und von der Schlange umwunden dargestellt ist (wenngleich hier und da ein Kopf abgebrochen), aber nicht mit den drei verschiedenen Köpfen, welche Macrobius (s. oben S. 306) angiebt. Nur in einem Falle (s. No. 5), welcher sich nicht näher controliren läßt, scheint in der Abbildung der mittlere Kopf des Kerberos ein Löwenkopf zu sein, in einem andern Falle (s. No. 4) beruht ein solcher auf moderner Ergänzung. Die Füße des Gottes pflegen bekleidet zu sein und auf einem niedrigen Schemel zu stehn, der Thron mit einer mehr oder weniger großen und verzierten Lehne versehn zu sein. In allen diesen Punkten stimmen die Statuen mit nicht wenigen Darstellungen in den Münztypen überein.

Die hiernach nur zu registrirenden Exemplare sind:

No. 1 aus dem Sarapistempel von Puteoli im Museo Nazionale in Neapel[a]), gut erhalten bis auf die rechte Hand und den linken Vorderarm.

No. 2 im vaticanischen Museum[b]), die rechte Hand, der linke Vorderarm und die Nase sind modern, desgleichen ein Kopf, eine Schnauze und ein Bein des Kerberos. Visconti meint (p. 3) dies sei »forse l'immagine stessa di Plutone da Sinopi trasportata in Alessandria«, nur stehe dem entgegen, daß Sarapis auf Münzen von Sinope stehend gebildet sei. Das ist kein entscheidender Einwand, denn Sarapis ist nicht allein auf Münzen von Sinope auch sitzend dargestellt und übereinstimmend auf solchen von Alexandria (s. unten), sondern eben so auch auf denjenigen Münzen der letztern Stadt, welche ihn auf dem Schiffe zeigen und welche Zoëga auf die Überführung aus Sinope bezog (s. unten). Gleichwohl läßt sich mit Sicherheit nicht entscheiden, ob die Statue von Sinope saß oder stand und die Vermuthung Visconti's steht deshalb einigermaßen in der Luft.

No. 3 in der Lansdowne'schen Sammlung in London[c]); modern beide Vorderarme, ein Theil des Haares mit dem Kalathos, die Nase; am Kerberos die Schnauze des mittlern Kopfes.

No. 4 in der Sammlung Blundell in Ince bei Liverpool[d]); modern nach Clarac

---

a) Früher im »Corridor der Götterbilder« s. Gerhard u. Panofka, Neapels antike Bildwerke S. 23 No. 68, jetzt in der Porticus des Museums, s. Finati, Il regal Museo Borbonico p. 6 No. 5, abgeb. bei Clarac, Musée de sculpt. Vol. IV. pl. 757 No. 1851.

b) Abgeb. Mus. Pio-Clem. Vol. II. tav. 1 und danach bei Clarac a. a. O. No. 1850.

c) Vergl. Michaelis in der Archaeol. Zeitung von 1862 Anz. S. 340*, abgeb. bei Clarac a. a. O. pl. 758 No. 1851 A.

d) Bei Clarac a. a. O. No. 1851 C.

der ganze rechte Arm mit der Schulter, der linke Vorderarm und alle drei Köpfe des Kerberos, von denen der mittlere als Löwenkopf gestaltet ist.

No. 5 in der Sammlung Carlisle in Castle Howard [a]); aufgesetzt nach Clarac der Kopf, modern beide Vorderarme und ein Stück des mittlern Kopfes des Kerberos, nicht aber der Rachen, welcher der eines Löwen eher, als der eines Hundes zu sein scheint.

No. 6 im capitolinischen Museum, in der sog. Stanza dell' Urna No. 11 [b]). Es fehlen: ein Theil des Kopfes mit dem Kalathos, von dem aber Spuren nachgeblieben sind, beide Vorderarme und einer der seitlichen Köpfe des Kerberos, der wegbrechend ein Loch hinterlassen hat.

No. 7 ebendaselbst No. 9 [c]). Es fehlen: beide Arme und der Kerberos.

No. 8 im Palast Colonna in Rom; modern ist der Kopf und beide Arme.

No. 9 im Museo Chiaramonti des Vatican, jetzt No. 255 [d]). Der Körper von bigio, Kopf, Arme und Füße von weißem Marmor.

No. 10 im Museo Nazionale in Neapel [e]); kleiner als gewöhnlich, nur 1 p. 3 unc. neapolitan. hoch; das Material ist schwarzer Talkstein; fehlen die Arme, der obere Theil des Kopfes mit dem Kalathos und der Kerberos. — Hierzu gesellt sich

No. 11 eine kleine Bronze im britischen Museum [f]) von $17^1/_2$ cm. Höhe, der ebenfalls die Arme und der Kerberos fehlen, während der Kalathos erhalten ist; die Arbeit ist besser als an den meisten der Figuren aus Stein;

No. 12 eine noch kleinere im Museum von Neapel [g]) von nur $1^3/_5$ Unzien Höhe aber mit erhaltenem Kerberos und endlich

No. 13 die schon oben (S. 313) erwähnte ganz kleine silberne Figur mit dem Füllhorn im linken Arm im brit. Museum.

Zu diesen sitzenden Statuen und Statuetten gesellen sich ein paar vereinzelte stehende, nämlich

No. 14 eine in Maffeis Museum Veronense tab. LXXV. No. 5 abgebildete, über welche nähere Rechenschaft hier nicht gegeben werden kann und

No. 15 die hübsche kleine Bronze von 31 cm. mit der Basis in der Bronzesammlung der Uffizien in Florenz, abgeb. in der R. Galeria di Firenze Ser. IV. Vol. I. tav. 20 (wiederholt bei Clarac a. a. O. pl. 399 No. 673), bei der jedoch die Arme restaurirt sind.

Ob eine geringfügige Statuette der fürstl. Waldeckischen Sammlung in Arolsen sitzend oder stehend sei, ist bei Gaedechens, Die Antiken des fürstl. Waldeckischen Museums in Arolsen S. 38 No. 29 nicht angegeben.

Sehr unwahrscheinlich ist die Benennung Sarapis, welche Fröhner [h]) für die in Claracs Musée de sculpt. pl. 399 unter No. 672 abgebildete, 60 cm. hohe Statuette des Museums im Louvre in Anspruch nimmt, abgesehn von allem Andern,

---

a) Bei Clarac a. a. O. No. 1851 B.

b) Beschreibung Roms III. I. S. 161, Pluton, nicht Sarapis genannt, abgeb. bei Clarac a. a. O. pl. 757 No. 1850 A.

c) Beschreibung Roms a. a. O., als Sarapis, abgeb. bei Clarac pl. 410 A. No. 669 C.

d) Beschreibung Roms II. II. S. 56 No. 253.

e) Finati a. a. O. p. 10 No. 85.

f) Specim. of anc. sculpt. I. pl. 63, wiederholt bei Clarac a. a. O. pl. 398 No. 670.

g) Finati a. a. O. p. 38 No. 376.

h) Notice de la sculpt. ant. au Musée du Louvre p. 485 No. 551.

schon der nur aus dem Himation ohne Chiton bestehenden Bekleidung wegen, welche bei sicheren Sarapisfiguren nur ganz ausnahmsweise auf einigen späten Kaisermünzen von Alexandria vorkommt. Und was von dem seltsamen Bildwerke zu halten sei, welches bei Montfaucon, Antiquité expliquée Suppl. Vol. II. pl. 42 als Sarapis mitgetheilt ist, muß hier dahingestellt bleiben.

In Reliefdarstellungen ist Sarapis selten. Denn daß in allen jenen der größten Masse nach spätgriechischen Reliefplatten, welche einen zu Tische gelagerten Mann darstellen, zu dessen Füßen auf der Kline gewöhnlich die Frau sitzt, während die Familie, kleiner gebildet, herantritt oder auch Opfer herbeibringt, mögen diese Platten anathematische[a]) oder — ungleich wahrscheinlicher — Grabreliefe[b]) sein, der Mann auch dann, wenn er den Kalathos auf dem Haupte trägt, nicht, wie Welcker[c]) nachzuweisen suchte, als Sarapis selbst, sondern nur als ein mit Sarapis wenn nicht mit Dionysos, identificirter Sterblicher aufzufassen sei[d]), dürfte als das Ergebniß der neuern Forschung wohl ziemlich allgemein angenommen sein.

Ein Terracottarelief mit einem wirklichen Sarapis im Museum von Neapel führt Finati, Il regal Mus. Borbon. p. 110 No. 1724 an; der Gott ist thronend, von Kerberos, über welchen er die rechte Hand ausstreckt, begleitet und mit dem laubgeschmückten Kalathos dargestellt, also wesentlich ganz übereinstimmend mit den Statuen. Außerdem sind Lampen[e]) mit Sarapisdarstellungen nicht so gar selten, doch lohnt es nicht, auf dieselben näher einzugehn, da sie keine Erscheinungen bieten, als die sich auch in den jedenfalls authentischeren Münzen wiederholen.

Der sog. »Schlangensarapis«, d. h. die mit dem kalathosgeschmückten bärtigen Menschenhaupte versehene aufgerichtete Schlange, der eine ähnliche Isisschlange entspricht[f]), gehört kaum noch in den Kreis auch nur hellenistischer Kunstdarstellungen.

Münzen.

Sehr zahlreich sind dagegen die Münzen, auf denen, sei es der Kopf des Sarapis, sei es der Gott in seiner ganzen Gestalt dargestellt ist. Wenn man aus diesen die Münzen von Sinope und von Alexandria aussondert als diejenigen der Orte, aus deren ersterem das erste Bild des mit Sarapis identificirten Pluton stammen soll und von deren letzterem der Cultus sich weithin verbreitete, so wird es

---

a) Siehe Stephani, Der ausruhende Heracles S. 73 ff. 85 ff., Brunn, Beschreibung der Glyptothek S. 116 No. 94 c.

b) Siehe Pervanoglu, Die Grabsteine der alten Griechen, Leipz. 1863. S. 36 f. und was dieser anführt, auch Friederichs, »Bausteine« S. 210 f. und besonders Hollaender, De anaglyphis Graecis sepulcralibus etc. Berl. 1865 § 1 und 2.

c) Alte Denkmäler II. S. 275 ff.

d) Stephani a. a. O. S. 86. vergl. S. 89 und S. 91 f., Friederichs a. a. O. S. 212, Hollaender a. a. O. § 9 f.

e) So finden sich z. B. Sarapisköpfe oder Büsten mit der Strahlenkrone bei Beger, Lucernae sepulcrales II. 5, bei Passeri, Lucernae fictiles III. 64 u. 68, ohne Strahlenkrone bei Beger a. a. O. 16 u. 20, bei Passeri a. a. O. 63 u. 65, Sarapis Kopf der Isis gegenüber bei Passeri a. a. O. 70 und 71 und ganze Gestalten mit dem Kerberos bei Beger a. a. O. 6 und 8 (hier zwischen den Dioskuren) und bei Passeri a. a. O. 73 und 74.

f) Z. B. bei Guigniant, Rel. de l'ant. pl. XLIII. fig. 180 nach der Descript. de l'Egypte, Ant. V. 69. 11, Raph. Fabretti, Inscriptiones p. 171, die Lampe bei Passeri, Lucernae fictiles III. 70. Vergl. die Münzen von Alexandria unter Antoninus Pius und Lucius Verus bei Zoega, Numi Aegyptii imperat. tab. XII. No. 14 und p. 233 No. 40 f. u. andere.

kaum ein Interesse bieten, den Rest in geographischer Ordnung zu überblicken, welche von der Verbreitung des Sarapiscultus, um den es sich ja hier ohnedies nicht handelt, nur in sehr mangelhafter Weise eine Vorstellung geben würde, wie denn auf den Münzen keiner der Städte des eigentlichen Griechenlands, deren Sarapiscultus wir aus Pausanias und aus Inschriften kennen[a]), der Gott nachweisbar ist. Nützlicher dürfte sich eine gedrängte Zusammenstellung der verschiedenen Erscheinungsformen des Sarapis auf den Münzen erweisen, um diese mit den Denkmälern anderer Gattungen vergleichen zu können.

Was nun aber zuerst die Münzen von Sinope und von Alexandria sammt den Ptolemaeermünzen anlangt, so bieten die Münzen von Sinope, welche in langer Folge vorliegen von Hadrian bis zu dem ältern Valerianus sowohl den Kopf wie die ganze Gestalt des Sarapis[b]).

Der Kopf des Gottes, seltener mit dem der Isis zusammen[c]) als allein dargestellt, erscheint bald mit der Strahlenkrone (Münztafel IV. No. 24[d]), bald, und zwar häufiger ohne diese[e]) mit dem Kalathos bedeckt. Die Auffassung ist nicht besonders charakteristisch.

In ganzer Gestalt erscheint der Gott sowohl, obgleich selten, sitzend[f]), wie, häufiger, stehend[g]), in beiden Fällen mit den Statuen in der Hauptsache übereinstimmend, wobei nur zu bemerken ist, daß er in den Münzen des Gordianus in der erhobenen Rechten einen Zweig hält. Endlich kommt er auch gelagert vor (Münztafel IV. No. 25[h]), wie außerdem, wenn man die oben erwähnten Grabreliefe nicht hieher ziehn und als für eine Auffassung des Sarapis charakteristisch geltend machen will, was bestritten werden müßte, nur noch ganz ausnahmsweise[i]).

Auf den Ptolemaeermünzen, und zwar denen, welche keinem bestimmten dieser Könige zugeschrieben werden können, finden wir nur den mit dem Isiskopfe verbundenen Kopf des Sarapis[k]), beide mit dem Lotus geschmückt, den Sarapiskopf außerdem lorbeerbekränzt.

Sehr groß und mannigfaltig ist dagegen die Fülle der Sarapisdarstellungen auf den in Alexandria geprägten römischen Kaisermünzen von Nero abwärts, ja sie ist viel zu groß, um hier auch nur annäherungsweise erschöpft werden zu können. In der Hauptsache wird aber auch eine Zusammenstellung der Typen genügen,

a) Vergl. Preller in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1854. S. 196 f.

b) Vergl. Eckhel, Doct. Num. Vet. II. p. 39 f.

c) M. Aurelius, Mionnet Suppl. IV. 579. 155.

d) Geta, Mionnet a. a. O. No. 168, 173; Gordianus Pius, Descript. II. 407. 123.

e) Hadrian, Mionnet, Descript. a. a. O. p. 405. 111; Caracalla, Suppl. a. a. O. p. 581, 166 f.; Gordianus Pius, das. 583, 178; Philippus sen., das. p. 584. 181; Valerianus sen., das. No. 183.

f) Septimius Severus, Mionnet Suppl. a. a. O. 579. 158.

g) Geta, Mionnet Descript. II. 406. 117; Severus Alexander das. No. 120; Maximinus das. p. 407, 122; Gordianus Pius, Suppl. IV. 583. 179.

h) Caracalla, Mionnet II. 406. 116, Suppl. IV. 581. 164 f.; Severus Alexander das. p. 582. 175.

i) So auf dem Griff einer Lampe bei Beger, Lucernae II. 34., mit Isis, Luna und Sol schmausend (Lectisternium). Stephani, Der ausruhende Herakles S. 91 durfte daher schwerlich sagen: »den Sarapis und die Isis dachte und bildete die römische Zeit mit offenbarer Vorliebe gelagert und auch schmausend«, da er hierzu einzig nur die Münzen von Sinope und die Lampe als Belege anführen kann.

k) Mionnet, Descript. VI. 37. 301, Suppl. IX. 21. 113—115.

welche in den Tafeln zu Zoëgas Numi Aegyptii imperatorii abbildlich mitgetheilt sind.

Was zunächst den Kopf betrifft, welcher sowohl mit demjenigen der Isis verbunden und diesem gegenübergestellt[a]) wie allein vorkommt, so erscheint er verhältnißmäßig selten mit dem Strahlenkranze[b]), in der Regel einfach mit dem Kalathos, der in der mannigfaltigsten Weise mit vegetabilischen Formen, Blättern und Zweigen verziert[c]), aber auch ohne diesen Schmuck gelassen ist[d]), während der Kopf des Sarapis bald mit der Taenie[e]) bald mit einem Kranze (Münztafel IV. No. 26, Hadrian[f]) geschmückt erscheint, aber auch ohne jene und diese[g]). Dabei verdient es wohl hervorgehoben zu werden, daß dieser Kopf fast durchgängig ganz zeusartig, ja mit einem schönen und edeln Zeustypus, nur selten (s. Münztafel IV. No. 27, Severus Alexander) unedeler gebildet, namentlich aber das Haar wohl niemals in die Stirn hangend dargestellt ist. Von den mit dem Kalathos und dem Ammonshorn versehenen Köpfen ist oben (S. 299) die Rede gewesen und so möge hier nur kurz noch angedeutet werden, wie der meistens allein das Münzfeld einnehmende Kopf in anderen Fällen als Büste auf einer niedrigen Basis behandelt ist, oder als Büste auf einer Säule[h]), über einem menschlichen Fuß[i]), auf dem Adler[k]) oder dem Widder[l]), wieder in anderen zwischen den stehenden Dioskuren erscheint[m]) oder zwischen Sonne und Mond[n]) oder endlich innerhalb des Kreises der Köpfe der Planetengötter und der Thierkreiszeichen[o]).

Anlangend sodann die ganze Gestalt kommt Sarapis sowohl sitzend wie stehend vor. Sitzend finden wir ihn theils vom Kerberos begleitet, über welchen er die rechte Hand ausstreckt, im Wesentlichen ganz wie bei den Statuen (Münztafel IV. No. 28 Hadrian[p]), theils ohne den Kerberos, welcher durch eine auf einem Dreifuß stehende Opferschale ersetzt wird, während die Haltung des Gottes dieselbe bleibt[q]), zum Beweise, daß bei den Statuen auch wo der Kerberos fehlt (s. oben S. 314 No. 7, 11, 13) und wenn er nicht nur verloren gegangen ist, nichtsdestoweniger der Name des Sarapis anwendbar bleibt. Gelegentlich, zuerst bei Nero, erscheint eine

---

a) So z. B. Hadrian, tab. VIII. 13; Antoninus Pius, tab. X. 15; Severus Alexander, tab. XVI. 14 u. sonst.

b) So z. B. Nero, p. 26. 47; Antoninus Pius, p. 169. 55.

c) So z. B. Titus, tab. IV. 2; Hadrian, tab. IX. 2; Antoninus Pius, tab. X. 9 u. 19; Commodus, tab. XIV. 16; Severus Alexander, tab. XVI. 10.

d) So z. B. Hadrian, tab. VIII. 13; Antoninus Pius, tab. IX. 14; Commodus, tab. XIV. 13.; Elagabal, tab. XV. 19.

e) So z. B. Antoninus Pius, tab. X. 15.

f) So z. B. Antoninus Pius, tab. X. 9.

g) So z. B. Titus, tab. IV. 2; Hadrian, tab. VII. 15.

h) So Commodus, tab. XIV. 13.

i) So Commodus, tab. XIV. 16 p. 238. 27.

k) So Hadrian, tab. IV. 2.; Antoninus Pius, tab. X. 19.

l) So Antoninus Pius, tab. XXII. 5.

m) So Antoninus Pius, tab. IX. 14.

n) So Lucius Verus p. 230. 4.

o) So Antoninus Pius p. 181. 162.

p) So z. B. Nero, p. 27. 61; Hadrian, tab. VIII. 6; Severus Alexander, tab. XVI. 9; Maximinus das. 17.

q) So Antoninus Pius, tab. XI. 16; Faustina iun., tab. XIII. 20.

kleine Victoria auf der hohen Lehne des Thrones, welche einen Kranz gegen den Gott erhebt [a]) oder es sind der Victorien zwei in derselben Handlung [b]). Allermeist stützt der Gott die Linke auf das einfache Scepter; nur ein Mal [c]) erscheint an dessen Stelle ein vexillumartiger Gegenstand, welcher mit dem Labarum Ähnlichkeit hat, niemals hält Sarapis in diesen Münzen das Füllhorn, dagegen schmückt seinen Kopf ständig der Kalathos. Denn daß auf der Münze des Traian tab. VI. 2 in der Figur ohne Kalathos, welcher der Adler mit dem Kranz im Schnabel beigegeben ist, Sarapis gemeint sei, ist trotz der vollen Bekleidung mit dem Chiton und Himation zweifelhaft; auch Zoega p. 91. 210 nennt diese Figur nicht Sarapis, sondern »Juppiter palliatus sedens«.

Auch die stehenden Figuren des Sarapis auf diesen Münzen entsprechen meistens den statuarischen Darstellungen (siehe Münztafel IV. No. 29, Hadrian), obwohl die Bewegung verschieden modificirt erscheint [d]). Die mancherlei Attribute, welche der Gott auf Münzen Hadrians auf der Hand trägt (Bock, Stier, Hirsch u. a.) beziehn sich, wie die Inschriften ergeben, auf die Nomen Aegyptens. In einer ungewöhnlichen, derjenigen einiger Zeusstatuen und Zeustypen auf Münzen (s. oben S. 131) entsprechenden Stellung finden wir den Sarapis auf einer Münze des Gordianus Pius, tab. XVII. 13, in einer andern, ebenfalls ungewöhnlichen und dabei nur mit dem Himation bekleidet, von Fortuna bekränzt, auf einer Münze des Lucius Verus (Münztafel IV. No. 30), tab. XIV. 7, jugendlich, sonst aber in der gewohnten Haltung, auf einer solchen des Trebonianus, tab. XVIII. 11. Gelagert kommt Sarapis auf diesen Münzen nicht vor, wohl aber auf dem Widder reitend (s. Münztafel IV. No. 31 [e]), auf einem Viergespann [f]) und in einem Schiffe zwischen Isis und einem andern Weibe [g]), welche letztere Erscheinung Zoega auf die Einführung des Sarapiscultus von Pontos her bezieht. Die Stellung des Gottes ist im erstern Falle ganz die der gewöhnlichen stehenden, im letztern die der sitzenden Figuren.

Wenden wir uns anderen Städten zu, so finden wir den Kopf des Sarapis bald allein, bald mit dem der Isis verbunden auf Autonommünzen von Nikopolis am Istros [h]) (mit dem Kalathos), von Anchialos in Thrakien (mit dem Lotus) [i]) von Perinthos (Sarapis allein und mit Isis, er mit dem Kalathos, sie mit dem Lotus geschmückt) [k]) und von Hadrianopolis (mit dem Kalathos) [l]), ferner von Temnos in Aeolis (mit der Beischrift: CЄΡΑΠΙC) [m]) und von Teos in Jonien [n]), von

a) So z. B. Nero, p. 27. 61; Maximinus, tab. XVI. 17.

b) So z. B. Antoninus Pius, p. 184. 180.

c) Antoninus Pius, tab. XI. 16 vergl. p. 189. 225 mit der Anmerkung.

d) Siehe z. B. Hadrian, tab. VII. 14 (dem Kaiser gegenüber), p. 108. 97 (die Hand über eine kleine Figur ausstreckend), tab. VIII. 5 (mit Kerberos), p. 118. 198 (mit dem Strahlenkranz).

e) Antoninus Pius, tab. IX. 13 p. 103. 2.

f) Antoninus Pius, tab. XI. 5 und 6.

g) Hadrian, tab. VII. 12 p. 133. 309; Antoninus Pius p. 163. 3.

h) Königl. Münzsammlung in Berlin, nicht bei Mionnet.

i) Mionnet, Descript. I. 371. 57, Suppl. II. 251. 61.

k) Mionnet, Descript. I. 400 f. 251 ff., Suppl. II. 397. 1160.

l) Mionnet, Descript. I. 385. 138. Vergl. Eckhel, Doct. Num. Vet. II. p. 33.

m) Mionnet, Descript. III. 27. 160.

n) Mionnet a. a. O. 260. 1484 f., Suppl. VI. 382. 1929.

Hermupolis in Lydien[a]) und von Hierapolis in Phrygien[b]), überall mit dem Kalathos und wiederum überall, wie in den alexandrinischen Kaisermünzen, in mehr oder weniger zeusartiger Erscheinung. Ziemlich dasselbe gilt von den Kaisermünzen von Odessos (Gordianus Pius; dem Kopf ist ein Füllhorn beigegeben)[c]) von Flaviopolis in Kilikien (Antoninus Pius, M. Aurelius, Commodus, Severus Alexander; Sarapiskopf mit dem Kalathos, Isiskopf mit dem Lotus[d]), Valerianus sen. Sarapiskopf allein[e]), von Caesarea in Samaria (Antoninus Pius, M. Aurelius, Commodus, Diadumenianus, Elagabal; einfacher Sarapiskopf[f]), von Diospolis daselbst (Domna[g]) und von Aelia Capitolina (Antoninus Pius, M. Aurelius und Lucius Verus, Elagabal)[h]).

In ganzer Gestalt finden wir Sarapis sitzend dargestellt und wesentlich im Schema der Statuen, auch nur ausnahmsweise (Tripolis s. unten) ohne den Kerberos auf Kaisermünzen von Kallatia in Moesien (Gordianus Pius, Philippus d. ä.[i]) von Anchialos in Thrakien (Septimius Severus, Caracalla[k]) und von Hadrianopolis (Gordianus Pius; hier hält der Gott in der über den Kerberos gestreckten Hand eine Phiale[l]), ferner von Tripolis in Karien (autonom; der Gott ohne Kerberos, gleichwohl mit vorgestreckter Hand und mit den Inschriften: ΖΕΥϹ ϹΕΡΑΠΙϹ ΤΡΙΠΟΛΕΙ(των) und ΖΕΥϹ ϹΕΡΑΠΙϹ[m]), endlich von Aelia Capitolina (Traianus Decius; mit dem Kerberos[n]). Etwas häufiger begegnet uns Sarapis stehend, so, abgesehn von dem durch den Mangel des Kalathos etwas zweifelhaften Falle der Autonommünzen von Odessos mit der Inschrift: ΘΕΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΚΥΡΣΑ ΟΔΗΣΙΤΩΝ (s. oben S. 93 u. 103[o]) auf zahlreichen Kaisermünzen derselben Stadt, mit dem Kalathos auf dem Haupte und, wie in der Autonommünze, dem Füllhorn im linken Arme (Septimius Severus, Caracalla, Severus Alexander, Elagabal, Gordianus Pius[p]), ferner auf Münzen von Kallatia in Moesien (Philippus d. ä.[q]), von Hadrianopolis (Caracalla, Gordianus Pius[r]) von Germanikopolis (Domna[s]), Septimius Severus[t]), von Caesarea in Samaria (Hostilianus, Traianus Decius[u]) und von Aelia Capi-

---

a) Mionnet, Descript. IV. 47. 244.
b) Mionnet a. a. O. 296. 578 f.
c) Mionnet, Descript. I. 397. 229.
d) Mionnet, Descript. III. 580 f. 205 ff., 212 ff.
e) Mionnet a. a. O. 582. 215.
f) Mionnet, Descript. V. 488—491. 11—28, Suppl. VIII. 337—340. 17—29.
g) Mionnet, Descript. V. 498. 63.
h) Mionnet, Descript. V. 517—521. 6—28.
i) Mionnet, Suppl. II. 60. 43 und 62. 53.
k) Königl. Münzsammlung in Berlin, nicht bei Mionnet.
l) Mionnet, Suppl. II. 325. 751.
m) Mionnet, Descript. III. 390. 498 und Suppl. VI. 555. 567.
n) Mionnet, Descript. V. 521. 31.
o) Mionnet, Descript. I. 395. 221.
p) Mionnet, Descript. I. 396. 227 f., Suppl. II. 253—357. 902—925.
q) Mionnet, Suppl. II. 62. 52.
r) Mionnet a. a. O. 316 und 324. 692 und 749 f.
s) In der königl. Münzsammlung in Berlin.
t) Mionnet, Descript. II. 397. 60.
u) Mionnet, Suppl. VIII. 342. 41, Descript. V. 493. 39.

tolina (Diadumenianus[a]). Endlich kommt Sarapis auf einigen Autonommünzen von Odessos reitend vor[b]), aber nicht auf dem Widder, wie auf der alexandrinischen Münze des Antoninus Pius (oben S. 318), sondern auf einem Pferde.

Geschnittene Steine.

Sarapisvorstellungen, sowohl des Kopfes wie der ganzen Gestalt in geschnittenen Steinen sind in nicht geringer Zahl[c]) vorhanden; die meisten derselben sind jedoch von zu geringer Bedeutung, um einzeln angeführt zu werden. Was den Kopf anlangt, der sich ungleich häufiger findet, als die ganze Gestalt, so verdient ganz im Allgemeinen hervorgehoben zu werden, daß bei ihm eine Strahlenkrone sich mit wenigen Ausnahmen[d]) wohl nur in den Darstellungen findet, welche mit dem Kalathos das Ammonhorn verbinden, welche also als reine Sarapisköpfe wenigstens zweifelhaft sind (s. oben S. 299). Diese Erscheinung stimmt mit derjenigen überein, welche die anderen Classen von Monumenten bieten, in denen allen die Strahlenbekrönung allerdings nicht unerhört, aber doch sehr selten ist, so daß hieraus die Irrthümlichkeit der Annahme, die Strahlenbekrönung sei ein häufiges, wenn nicht gar wesentliches Kennzeichen des Sarapis, klar hervorgeht.

Im Einzelnen sind sodann zunächst einige Cameen von mehr als gewöhnlicher Größe hervorzuheben, welche meistens den Kopf des Gottes in der Vorderansicht darstellen[e]). Sie sind keineswegs alle schön oder bedeutend, doch sind schöne und bedeutende Steine darunter, so die beiden auf der IV. Gemmentafel unter No. 14 und 15 (nach Cades a. a. O.) abgebildeten, welche zugleich als Vertreter zweier Typen gelten können, die sich auch unter den vertieft geschnittenen Steinen geringern Maßstabes zahlreich wiederholen und mit ihrem sanftern, fast trüben Ausdruck einerseits und einem bewegtern und leidenschaftlichern Ausdruck andererseits ungefähr den beiden hauptsächlichen Typenclassen der Büsten und auch der alexandrinischen Münzen entsprechen ohne jedoch weder die eine noch die andere zu wiederholen. Ein dritter Typus, vertreten z. B. durch einen Carneol in Florenz und einen solchen in Berlin[f]) steht zwischen beiden in der Mitte. Den weiteren Varianten nachzugehn lohnt nicht die Mühe, nur sei noch darauf hingewiesen, daß eine nicht geringe Zahl von zum Theil nicht unschönen Gemmen der Spätzeit der antiken Kunst angehört.

Unter denjenigen geschnittenen Steinen, welche den Sarapiskopf im Profil darstellen, verdienen noch wenigere eine Hervorhebung, wie z. B. der Onyxcameo des wiener Münz- und Antikencabinets, welcher, bei Arneth[g]) auf Taf. 13 No. 2

---

a) Mionnet, Descript. V. 521. 27.

b) Mionnet, Suppl. II. 350. 889 f.

c) Von dieser giebt das Verzeichniß bei Raspe, A descriptive catalogue of a general collection of anc. and mod. engraved gems etc. I. p. 116—122 am schnellsten eine allgemeine Vorstellung.

d) Eine solche ist im Museum Florentinum Vol. I. tab. 53 No. 8 abgebildet, zu der sich der das. tab. 57 No. 5 mit Sarapis in ganzer Gestalt mit Isis und Harpokrates gesellt. Vergl. außerdem Raspe a. a. O. No. 1391 und No. 1444 = Lippert, Daktyl. I. No. 853.

e) Raspe a. a. O. 1392, 1393, 1395, 1396, Cades, Impronte gemmarie I. A. 30, 32.

f) Florenz: Mus. Florent. I. 53. 10 (Raspe a. a. O. 1398), Berlin, Toelken, Verzeichniß I. Classe No. 52.

g) Die antiken Cameen des k. k. Münz- und Antikencabinets.

abgebildet, die verbundenen Köpfe des Sarapis und der Isis in edeler Schönheit darstellt. Dieselbe Zusammenstellung der beiden Köpfe, die bald neben einander, bald einander gegenüber gebildet sind, wiederholt sich auch sonst nicht selten, grade wie in den Münzstempeln, und auch im Übrigen kehren bei den Einzelköpfen fast alle die Erscheinungen wieder, welche sich in den alexandrinischen Münzen finden, so der Sarapiskopf über dem Adler, über dem Widder, über dem menschlichen Fuß, von den Planetenzeichen, von Sonne und Mond oder von Sternen umgeben u. s. w.

Gleiches gilt von den Darstellungen des Gottes in ganzer Gestalt; auch hier wiederholt sich fast Alles, was die Münzen, namentlich die alexandrinischen darbieten, so daß auf die einzelnen Exemplare nicht einzugehn ist. Hervorhebung verdienen nur diejenigen Steine, welche, abweichend von Denkmälern anderer Classen, den durch den Kalathos bezeichneten Sarapis vollkommen zeusartig darstellen, nur mit dem Himation bekleidet thronend und von dem Adler anstatt vom Kerberos begleitet[a]). Da ein ebenso nur mit dem Himation bekleideter Sarapis, allerdings ohne die Beigabe eines Adlers, wenn auch nur ausnahmsweise in alexandrinischen Münzen (s. oben S. 318) vorkommt, liegt kaum ein Grund vor, die Echtheit dieser Gemmen zu bezweifeln.

a) So Raspe a. a. O. No. 922 = Cades a. a. O. No. 80 mit der Phiale in der vorgestreckten Rechten; Raspe No. 1496 = Lippert, Suppl. No. 28 mit dem Blitz in der Linken, zwischen zwei Göttinnen. Vergl. noch Raspe No. 1497 = Stosch II. III. 86 und Lippert I. No. 863.

VIERTE ABTHEILUNG.

Mythen des Zeus.

SECHZEHNTES CAPITEL.

Zeus' Geburt und Kindheitspflege.

> Ζεὺς δ' ἄρ' ἐνὶ Κρήτῃ τρέφετο μέγας, οὐδ' ἄρα τίς νιν
> ἠείδει μακάρων· ὁ δ' ἀέξετο πᾶσι μέλεσσι.
>
> Boio.

Der Geburtsmythus des Zeus, als ein Ganzes genommen, gehört, wenn auch nicht zu den häufigsten, so doch zu den nicht eben selten dargestellten Gegenständen der bildenden Kunst; jedoch vermögen wir nur einen Theil desselben, die Pflege seiner Kindheit, in einer größern Anzahl von Darstellungen nachzuweisen, welche sich theils auf die verschiedenen Sagen der verschiedenen Orte beziehn, welche sich als Geburtsstätten des Zeus oder als Stätten der Pflege seiner ersten Kindheit nannten [a]), theils auf die Variationen des von der Poesie fast allein ergriffenen und gestalteten kretischen Mythus gründen, die wir aus litterarischen Zeugnissen kennen. Von den anderen Theilen des Gesammtmythus, namentlich der Geburt selbst, sodann von dem wichtigen Acte der Täuschung des Kronos durch den eingewindelten Stein, welchen er anstatt des Zeus verschlang, sind nur ganz vereinzelte Kunstdarstellungen bekannt.

No. 1. Am Heraeon bei Argos war die Geburt des Zeus (Διὸς γένεσις) nebst dem Kampfe der Götter mit den Giganten, dem Kriege gegen Troia und der Einnahme Ilions dargestellt, wie Pausanias [b]) angiebt; wie aber diese Darstellung beschaffen war, sagt Pausanias nicht, und daher gehn hierüber die Ansichten der Gelehrten aus einander, ja selbst über die Stelle, welche sie im Bilderschmucke des Tempels einnahm, herrscht keine Einigkeit. Und doch hangt Beides wesentlich zusammen, und die Vorstellung, die wir uns von der Stelle machen, wo die Bildwerke angebracht waren, wird die Vorstellung von diesen Bildwerken selbst bedingen.

Was also zunächst das Örtliche anlangt, kann man erstens sicher aus Pausanias' Worten schließen, daß das Bildwerk theils der Vorderseite, theils der Hinterseite des Tempels angehörte, denn nur dies kann füglich mit der Theilung der Gegenstände

a) Vergl. Schoemann: de Jovis incunabulis, Greifswald 1842, auch in dessen gesammelten Schriften II. S. 250, Welcker, Griech. Götterlehre II. S. 238 ff.

b) Pausan. II. 17. 3: ὁπόσα δὲ ὑπὲρ τοὺς κίονάς ἐστιν εἰργασμένα τὰ μὲν ἐς τὴν Διὸς γένεσιν καὶ θεῶν καὶ Γιγάντων μάχην ἔχει, τὰ δὲ ἐς τὸν πρὸς Τροίαν πόλεμον καὶ Ἰλίου τὴν ἅλωσιν.

zu 2 × 2 durch τὰ μὲν und τὰ δὲ, Zeus' Geburt und Gigantenkampf einer-, Krieg gegen Troia und Ilions Einnahme andererseits gemeint sein.

Wenn man aber weiter dem constanten Sprachgebrauche des Pausanias unbefangen folgt, so muß man sich dafür entscheiden, beiderlei Gegenstände in den Metopenfries zu verlegen[a]), denn den Fries, bei dem dorischen Tempel natürlich den Metopenfries bezeichnet Pausanias mit dem Ausdruck ὑπὲρ τοὺς κίονας, nicht den Giebel. In diesem will gleichwohl Welcker[b]) wenigstens einen Theil der von Pausanias genannten Gegenstände, und zwar, was uns zugleich am nächsten interessirt, einerseits die Geburt des Zeus, andererseits die Iliupersis verlegen. Es soll nun nicht geläugnet werden, daß die Argumente, die er für diese Annahme vorträgt, zum Theil recht plausibel aussehn. Gerechtfertigt ist die Behauptung, daß dem nach dem Brande des früheren Tempels Ol. 89 neu erbauten, nach Maßgabe der aufgefundenen Ruinen[c]) ansehnlichen und reichen, mit einer kolossalen chryselephantinen Tempelstatue von Polyklet ausgestatteten Heraeon der Schmuck der Giebelfelder nicht leicht gefehlt haben werde[d]), auch würde es sehr wunderlich herauskommen, wenn Pausanias nur der Metopen, nicht zugleich und vor jenen der Giebelgruppen gedacht hätte, welche doch ein viel Bedeutenderes waren. Richtig ist ferner die Bemerkung, daß die Geburt des Zeus, man denke sie nun wie Welcker sie angiebt, — dargestellt etwa durch zwei Kureten, die über dem Kinde die Schilde schlagen — oder anders, schwerlich für mehr als eine Metope ein Gegenstand sein konnte, welche sich neben einem andern Gegenstande, dem Kampfe der Götter und der Giganten, der eine ganze Reihe von Metopen füllen mußte, wie in Selinunt[e]) und in Delphi[f]), seltsam genug ausnimmt[149]). Zugeben kann man endlich auch, daß sich die Zeusgeburt und Ilions Einnahme, der Sache nach und ideell gefaßt, zum Schmucke der Giebelfelder eines Heratempels wohl eigneten. Aber das Alles ist nicht entscheidend, und weiter wird man Welckern nicht beistimmen können.

Schon die Bemerkung (S. 193) über den Säulen (ὑπὲρ τοὺς κίονας) sei der Giebel so gut wie die Metopen, trifft nicht recht zu, da Pausanias die Giebel mit ἀετοὶ bezeichnet: es ist ferner eine starke Zumuthung, daß wir glauben sollen, Pausanias sei von der Gruppe der Zeusgeburt im Giebel so ohne Weiteres, da Giebel und Metopen an einander grenzen, auf die Metopen mit der Gigantomachie

a) Dies thut Winckelmann, Baukunst d. Alten Cap. 2 § 14 g Ende (Werke Bd. 2 S. 461 ed. Eiselein) ebenso Stieglitz, Archaeol. d. Baukunst 1. S. 38, und auch neuerlich hat Wieseler in seinem Artikel »Giganten« in der Ersch u. Gruber'schen Encyclop. S. 148 die Zeusgeburt zusammen mit den Darstellungen aus der Gigantomachie in den Fries, aber in einen mit Ross, Theseion S. 9 Note angenommenen fortlaufenden Fries, verlegt. Für den Metopenfries erklärt sich dagegen auch Heydemann »Iliupersis auf einer Trinkschale des Brygos« S. 8.

b) Alte Denkmäler I. S. 191 f. Ebenso Jahn, Ann. dell' Inst. von 1863 p. 245. Anm.

c) Siehe »Ausgrabung beim Tempel der Hera unweit Argos, ein Brief von Prof. A. Rizo Rangabé in Athen an Prof. Ross in Halle, Halle 1855«.

d) Daß in der That der Tempel seine Giebelgruppe gehabt habe, scheint aus den bei der Ausgrabung gefundenen Sculpturen, deren einige von kolossalem Maßstabe sind, ziemlich unzweifelhaft hervorzugehn; vergl. die eben angeführte Schrift S. 18 f. und das Verzeichniß daselbst S. 23.

e) Serradifalco, Antichità della Sicilia Vol. II. tav. 28, 29. vergl. tav. 31.

f) Welcker, Alte Denkmäler I. S. 170 ff.

übergesprungen und er habe dieses mehr als summarische Verfahren bei dem hintern Giebel mit der Iliupersis wiederholt, so jedoch, daß er hier die Metopen ganz übergangen hätte; denn der Krieg gegen Troia und die Iliu Halosis nimmt Welcker für einen Gegenstand, während es doch bei Pausanias eben so deutlich zwei Stoffe sind, wie Zeusgeburt und Gigantenkampf an der andern Seite des Tempels. Am entschiedensten entgegenstemmen muß man sich aber der Behauptung, die Geburt des Zeus sei ein für eine Giebelgruppe der Composition nach geeigneter Gegenstand. Die Parallele des von Pausanias[a]) ebenfalls nur mit den beiden Worten »Geburt der Athena« bezeichneten Inhalts der östlichen Giebelgruppe des Parthenon kann eben so wenig verfangen, wie die Worte: die Geburt einer Gottheit ist eine Scene wie die Sonne im Aufgang. Denn die eigenthümliche Natur des Geburtsmythus des Zeus ist hierbei gänzlich aus den Augen verloren. Athena wurde von Zeus ohne Heimlichkeit geboren, sie konnte man umgeben — und im Parthenongiebel ist dies geschehn — mit allen olympischen Gottheiten als staunenden Zeugen und freudig Theilnehmenden, von ihr aus konnte Botschaft ausgehn in alle Lande und bis an das Ende der Erde, so daß man ihre Darstellung mit dem Okeanos und mit Helios und Selene abschließen konnte, die aus demselben hervor- und in denselben hinabtauchen. Ähnlich läßt sich auch die Geburt der Aphrodite in einer figurenreichen Darstellung behandeln, und sie ist ja so von Phidias am Fußgestell seines Zeus in Olympia behandelt worden[b]), und Ähnliches mag weiter von der Geburt anderer Gottheiten gelten, nur grade von derjenigen des Zeus gilt es nicht, wenn man die geforderte Einheit der Composition in einer Giebelgruppe wahren und dem Mythus nicht in's Gesicht schlagen wollte. Denn den Zeus gebiert Rhea heimlich vor Kronos in der diktaeischen Grotte, und es würde schwer zu sagen sein, welche Personen in hinreichender Anzahl, um ein Giebelfeld zu füllen, man um die geheime Wiege des Zeus gruppiren wollte, es sei denn, daß man, Διὸς γένεσις in dem weitern Sinne verstehend, daß darin alles auf dieselbe Bezügliche begriffen wäre, in den Giebel eine Scenenfolge — die heimliche Geburt, die Kindheitspflege, Kronos' Überlistung — zusammenfaßen wollte, was nun und nimmer eine Giebelgruppencomposition abgiebt noch abgeben kann.

Erwägt man das hier Vorgetragene von allen Seiten genau, so wird man zu dem Ergebniß gelangen, daß es sich um eine Lücke im Texte des Pausanias handelt, und daß uns die Angabe der Gegenstände der Giebelgruppen verloren gegangen ist, eine Annahme, welche sich auch sprachlich rechtfertigen läßt[150]). Fällt somit die Διὸς γένεσις dem Metopenfriese zu, so ist damit über ihre Darstellung doch nur sehr unbestimmt entschieden, so daß wir eine künftige Aufklärung von der genauern Prüfung und Zusammenordnung der bei der Aufgrabung des Heraeon gefundenen reichlichen Sculpturreste erwarten oder erhoffen müssen, die ja doch hoffentlich nicht für immer als disiecta membra in dem »Localmuseum« in Argos liegen werden.

Wenn wir also vor der Hand den Wunsch, die Art des Darstellung der Διὸς γένεσις am Heraeon näher kennen zu lernen und den in derselben ausgedrückten

---

a) Pausan. I. 24. 5. ἐς δὲ τὸν ναὸν ὃν Παρθενῶνα ὀνομάζουσιν, ἐς τοῦτον εἰσιοῦσιν ὁπόσα ἐν τοῖς καλουμένοις ἀετοῖς κεῖται, πάντα ἐς τὴν Ἀθηνᾶς ἔχει γένεσιν κ. τ. λ.

b) Pausan. V. 11. 8.

Act des Gesammtmythus zu bestimmen, schweigen heißen müssen, so bleibt als einziges Monument des ersten Actes übrig:

No. 2. Das Relief an der Vorderseite der Ara Capitolina [a]), deren allein erhaltener unterer Theil [151]) die in Geburtswehen einsam gelagerte Rhea darstellt, wie sie die linke Hand und den Blick nach oben wendet, wohl um, gemäß Hesiod [b]), in ihrer Angst zu Gaea und Uranos zu flehen [c]). Der Umstand, daß Rhea hier zum Gebären die liegende Stellung eingenommen hat, während das Gebären in knieender Stellung der ältern Sitte entspricht [d]), läßt auf kein besonders altes, das dem Mythus Angemessenste streng wahrendes Vorbild schließen, wie denn überhaupt diese Darstellung von sämmtlichen desselben Altars am wenigsten bedeutend erscheint. Die Verschleierung ist bei Gebärenden und Wöchnerinnen in späteren Monumenten gewöhnlich [e]). In eine Metope läßt sich diese Figur nicht componiren.

Neben diese einzige Darstellung des ersten Actes des Mythus stellen sich zwei, welche den zweiten, die Überlistungen des Kronos mit dem eingewindelten Steine enthalten.

No. 3. Statue der Rhea mit dem eingewindelten Steine von Praxiteles bei dem Eingang in den Tempel der Hera Teleia in Plataeae; denn eine Einzelstatue der Rhea, nicht eine Statuengruppe Rhea und Kronos wird nach den Worten des Pausanias (IX. 2. 7) anzunehmen sein, welche lauten: ἐσελθοῦσι μὲν Ῥέα τὸν πέτρον κατειλημένον σπαργάνοις, οἷα δὴ τὸν παῖδα ὃν ἔτεκε, Κρόνῳ κομίζουσά ἐστι. Denn wäre Kronos mit dargestellt gewesen, so hätte Pausanias aller Wahrscheinlichkeit nach geschrieben: Ῥέα τε ἔστι καὶ Κρόνος, ἡ μὲν τὸν πέτρον κτλ. ὁ δὲ κτλ. und somit auch den Kronos, die gleich wichtige zweite Person der Gruppe, direct erwähnt, was seiner Weise viel mehr entspricht; dazu kommt, daß in diesem Falle Pausanias statt κομίζειν eher ein Wort gebraucht haben würde, welches ein Geben, Darreichen, Darbieten präciser ausdrückt, und endlich, und dieses ist das Entscheidendste, läßt sich das im folgenden Satze stehende: λίθου δὲ ἀμφότερα τοῦ Πεντελησίου, Πραξιτέλους δέ ἐστιν ἔργα nur auf die unmittelbar vorher genannte Statue (ἄγαλμα) der Hera Teleia und noch eine Statue (die der Rhea), nicht auf jene Statue und eine Gruppe beziehn.

Leider erfahren wir nun über diese praxitelische Rhea, welche als listige Gattin und besorgte Mutter eine tief pathetische Gestalt und so recht eine Aufgabe für den Meißel des großen Seelenbildners sein mußte, nichts Näheres, und sind, da sie

a) Museo Capitolino, Salone Postament zu No. 3. Platner in der Beschreib. Roms III. 1. S. 229, abgeb. Mus. Capit. IV. tab. 7, L. Rè e F. Mori Sculture del Mus. Capit. I. Atrio tav. 3, Millin, Galérie mythologique pl. 3. No. 7, Müller-Wieseler, Denkm. d. a. Kunst II. No. 803 und vielfach sonst in abhängigen Stichen, zuletzt in E. Brauns Vorschule der Kunstmythologie Taf. 2.

b) Hes. Theogon. 469 sq.:

> ἀλλ' ὅτε δὴ Δί' ἔμελλε θεῶν πατέρ' ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν
> τέξεσθαι, τότ' ἔπειτα φίλους λιτάνευε τοκῆας
> τοὺς αὐτῆς, Γαῖάν τε καὶ Οὐρανὸν ἀστερόεντα,
> μῆτιν συμφράσσασθαι, ὅπως λελάθοιτο τεκοῦσα
> παῖδα φίλον κ. τ. λ.

c) So erklären nach Foggini, Mus. Cap. a. a. O., Platner, Braun, a. d. a. a. O., anders Millin, aber sicher verkehrt.

d) Siehe Welcker, Kleine Schriften III. S. 185 ff.

e) Vergl. oben S. 254.

eine Einzelstatue war, auch nicht berechtigt, einen innern Zusammenhang zwischen ihr und

No. 4, dem Relief der rechten Nebenseite der Ara Capitolina [a]) anzunehmen, welches Rhea zeigt, wie sie den eingewindelten Stein anstatt des Kindes dem Kronos darbietet, welcher, das Hinterhaupt mit der Hand stützend, mit einem Gestus, der, auch bei Einzeldarstellungen des Kronos vorkommend [b]), gewiß nicht auf Leidenschaft hinweist, sondern den verschlagen sinnenden, ἀγκυλομήτης bezeichnet, die Rechte vorstreckt, um das ihm Dargebotene in Empfang zu nehmen. Das Relief gehört in seiner ganzen Composition zu den größten Meisterwerken des Alterthums, und muß auf ein gar herrliches Vorbild zurückgehn, daß man nur zu gern unter den Werken des Praxiteles suchen möchte. Allein wenngleich die Rhea sowohl in ihrer hochedeln Gestalt wie in der Haltung und in der großen Seelenbewegung, welche aus ihrem bei aller geheuchelten Unbefangenheit zögernden Herantreten spricht, eine des praxitelischen Meißels durchaus würdige Schöpfung sein mag, nicht minder vortrefflich ist der Kronos erfunden, welcher, weit entfernt, gierig zuzufahren und in blinder Leidenschaft das ihm Dargebotene zu ergreifen [152]), mit einer in dieser Situation gradezu furchtbaren Bedächtigkeit zu Werke geht, so daß wir in jedem Augenblicke fürchten müssen, er werde den Betrug entdecken. Eben diese Haltung des Kronos, welche zugleich die Frage, wie die Verschlingung des großen Gegenstandes bewerkstelligt werden soll, gar nicht aufkommen läßt, und die Gedanken abzieht von dem komisch Widerwärtigen, welches der Act der Verschlingung selbst unfehlbar haben würde, eben diese Haltung des Kronos vergegenwärtigt uns die ganze hohe Wichtigkeit des Momentes, der ein Act der Weltentwickelung ist, verleiht dem ganzen Werke das höchste dramatische Leben und das spannendste Interesse, und macht die Rhea zu einer der rührendsten Frauengestalten der ganzen antiken Kunst.

Möglicherweise gehörte zu einer Gruppe gleichen Gegenstandes

No. 5 das aus dem Palaste Ruspoli in die Galeria dei candelabri des vaticanischen Museums unter No. 183 versetzte Fragment eines Kronos [c]), aus Muschelkalk und von ziemlich roher Arbeit, welches in dem ganzen Motiv der Composition in so auffallendem Grade mit dem capitolinischen Relief übereinstimmt, daß man sich den Gott füglich der Rhea gegenüber, die rechte Hand gegen den dargebotenen Stein ausstreckend denken kann. Eine Nöthigung, das Fragment auf eine Gruppe zu beziehn liegt indessen durchaus nicht, und zwar um so weniger vor, da Kronos in ähnlicher Composition in Einzeldarstellungen nachgewiesen ist (Note b [153]).

In der Darstellung der dritten Scene des Geburtsmythus des Zeus gehn, wie

a) Beschreibung Roms a. a. O., abgeb. Mus. Capitol. IV. tab. 8., L. Rè e Mori a. a. O. tav. 1, Millin a. a. O. 3. 16, Müller-Wieseler a. a. O. No. 804, Braun a. a. O. und sonst noch oft. Die Ergänzungen in der Zeichnung des Mus. Capit. und den von dieser abhängigen sind in der Beschreibung Roms und in der Braun'schen Zeichnung richtig angegeben, sie sind für das Ganze unwesentlich, welches auch von moderner Überarbeitung nicht irgend namhaft berührt ist.

b) Vergl. Wieseler a. a. O. und siehe Millin a. a. O. 1. 1., Tölken, Verzeichniß der berliner Gemmensammlung Classe III. Abth. 1. No. 6 u. 7 und das gleich folgende Fragment No. 5.

c) Abgeb. in Braun's Vorschule Taf. 35, vergl. S. 21 und dessen Ruinen und Museen Roms S. 494 (hier als mit No. 262 bezeichnet vermerkt).

schon bemerkt, die Sagen verschiedener Locale auseinander, was sich auch aus Kunstwerken verfolgen läßt.

No. 6 und 7, zwei Denkmäler der arkadischen Nymphenpflege sind bei Pausanias verzeichnet, das erstere ein Relief an einem Altar im Tempel der Athena Alea in Tegea, welchen Pausanias[a]) auf eine Stiftung des Melampus, Amythaons Sohn zurückführt, wodurch wir doch wohl, natürlich ohne diese Stiftungssage wörtlich zu glauben, berechtigt sind, das Bildwerk für archaisch zu halten. Es stellte Rhea und die Nymphe Oinoë dar, welche das unmündige Zeuskind halten (ἔχουσιν) was man als eine Übergabe des Kindes von der Mutter an die Pflegerin oder Amme verstehn darf[b]). Zu beiden Seiten dieser Mittelgruppe fanden sich dann noch je vier Nymphen, einerseits Glauke, Neda, Theisoa und Anthrakia, andererseits Ida, Hagno, Alkinoë und Phrixa; endlich waren vielleicht auch noch die Musen und Mnemosyne hinzugefügt[c]). Mehre der hier genannten Personen finden wir in dem zweiten Denkmal, dem Relief an einem Tische im Tempel der Großen Göttinnen zu Megalopolis wieder[d]), welches jedenfalls aus der Blüthezeit der Kunst stammt und vielleicht für ein Werk des Damophon von Messene gelten kann, der die Statuen der Göttinnen in diesem Tempel gearbeitet hat. Das Bildwerk zeigte in genauer Übereinstimmung mit Kallimachos a. a. O. Neda, welche das Zeuskind trug, Anthrakia, eine der Arkadernymphen, mit einer Fackel, Hagno mit einer Hydria in der einen und einer Phiale in der andern Hand, endlich Archirrhoë und Myrtoëssa, die ebenfalls Hydrien trugen, aus denen auch Wasser floß. Dies Letztere erinnert an den von Kallimachos im Hymnus auf Zeus[e]) aufbewahrten Sagenzug, daß nach des Zeus Geburt und als Rhea den Berg mit ihrem Scepter geschlagen hatte, das bis dahin quellenarme Arkadien reichlich bewässert wurde.

No. 8. Aegion in Achaia ließ das Zeuskind auf seiner Flur von einer Ziege säugen[f]), eine Sage, auf welche Cavedoni[g]) mit Recht das Bild einer Münze von Aegion, die Streber[h]) herausgegeben hat (siehe Münztafel V. No. 1), bezieht, in welchem man zwischen zwei kahlen Bäumen oder Felsen das Zeuskind am Euter

---

a) Pausan. VIII. 47. 3. τῇ θεῷ (Ἀθηνᾷ) δὲ ποιηθῆναι τὸν βωμὸν ὑπὸ Μελάμποδος τοῦ Ἀμυθάονος λέγουσιν· εἰργασμένοι δὲ ἐπὶ τῷ βωμῷ Ῥέα μὲν καὶ Οἰνόη νύμφη παῖδα ἔτι νήπιον Δία ἔχουσιν, ἑκατέρωθεν δέ εἰσι τέσσαρες ἀριθμὸν, Γλαύκη καὶ Νέδα καὶ Θεισόα καὶ Ἀνθρακία, τῇ δὲ Ἴδη καὶ Ἁγνὼ καὶ Ἀλκινόη τε καὶ Φρίξα ...... πεποίηται δὲ καὶ Μουσῶν καὶ Μνημοσύνης ἀγάλματα.

b) Ähnlich wie der kleine Dionysos übergeben und empfangen wird, z. B. Denkm. d. a. Kunst II. No. 398 u. 399. Vergl. übrigens Callim. h. in Jov. vs. 33 sq.

c) Allerdings kann man nach dem Wortlaute bei Pausanias zweifeln, ob diese Gestalten zu derselben Composition gehören, was der Sache nach nicht unwahrscheinlich ist, insofern durch Mnemosyne und die Musen das Gedächtniß und die musische Verherrlichung der hier dargestellten wichtigen Thatsache angedeutet wird. Ähnlich wird bei Hesiod Theog. 44 ff. Theogonie als Gegenstand des Musengesanges angegeben.

d) Pausan. VIII. 31. 4. (κεῖται δὲ τράπεζα ἔμπροσθεν ....) πεποίηνται δὲ ἐπὶ τῇ τραπέζῃ καὶ Νύμφαι· Νέδα μὲν Δία φέρουσα ἔτι νήπιον παῖδα, Ἀνθρακία δὲ νύμφη τῶν Ἀρκαδικῶν καὶ αὕτη δᾷδα ἔχουσά ἐστιν, Ἁγνὼ δὲ τῇ μὲν ὑδρίαν, ἐν δὲ τῇ ἑτέρᾳ χειρὶ φιάλην. Ἀρχιρρόης δὲ καὶ Μυρτωέσσης εἰσὶν ὑδρίαι τὰ φορήματα καὶ ὕδωρ δῆθεν ἀπ' αὐτῶν κάτεισιν.

e) Callim. h. in Jov. 18—31.

f) Strab. VIII. p. 387. Vergl. auch Welcker, Griech. Götterl. II. S. 238.

g) Bull. de Inst. 1843. p 108.

h) Denkschriften der k. bayr. Akad. Phil.-hist. Cl. VII. S. 61. Taf. 2. No. 26.

einer Ziege, von einem Adler mit ausgebreiteten Flügeln bewacht, aber ohne die Kuretenumgebung des kretischen und poetischen Mythus sieht.

Beiläufig seien hier auch die autonomen und Kaisermünzen von Aegae in Kilikien mit dem Typus einer bald liegenden[a]), bald stehenden Ziege[b]) erwähnt, welcher vielleicht auch mit einer Sage von des Zeus dortiger Ernährung durch eine Ziege zusammenhangt, insofern Eckhel[c]), dem Welcker (Griech. Götterl. II. S. 239) folgt, mit Recht in der Frau mit dem Füllhorn in einem Arme und einem Kinde auf dem andern auf Kaisermünzen derselben Stadt[d]) die Nymphe Amaltheia, Tochter des Melisseus von Kreta mit dem Zeuskind auf dem Arm und in dem Horn dasjenige der Ziege erkennt, welche den kleinen Zeus nährte, worüber nicht mit Sicherheit entschieden werden kann.

Reicher als andere Orte hat Kreta seine Sage von der Kindheitspflege des höchsten Gottes ausgestattet, welche denn auch allein von der nationalen Poesie ergriffen und in mancherlei Variationen[e]) uns überliefert ist. Auch in der bildenden Kunst ist die kretische, besonders durch den Waffentanz der Kureten gekennzeichnete Kindheitssage des Zeus allein durch eine größere Anzahl von Monumenten vertreten, welche, wie die litterarische Überlieferung, und nicht auf allen Punkten mit diesen in Übereinstimmung, mancherlei Variationen darbieten.

Die älteste Wendung der Sage scheint die zu sein, welche das Zeuskind von einer Ziege, αἴξ, dem in der Aegis wiederkehrenden Symbol des Wetter- und Sturmgewölks, oder von der Amaltheia genannten Ziege nähren läßt. Auch in den Monumenten ist die Darstellung dieser Sagenwendung nicht selten.

No. 9. Am sichersten dürfen wir die kretische Ziege Amaltheia in dem Relief der dritten Seite der Ara Capitolina[f]) erkennen. Das Kind sitzt auf felsigem Grunde und greift nach dem Euter der zu ihm umschauenden Ziege; diese anmuthig componirte Gruppe ist umgeben von zwei Kureten oder Korybanten, welche, im Tanzschritte sich bewegend, ihre Schilde mit den Schwerdtern schlagen, um das Geschrei des Kleinen, damit es Kronos nicht höre, zu übertönen[g]). Links auf einem nur wenig sichtbaren Throne sitzt ein Weib mit einer Mauerkrone, für welche man verschiedene Namen in Vorschlag gebracht hat. Doch dürfte von diesen derjenige der personificirten Insel Kreta[h]) nur sehr geringe Wahrscheinlichkeit für sich haben. Vielmehr empfiehlt sich auf den ersten Blick die Erklärung, welche die mit Kybele identificirte und deshalb mit der Thurmkrone geschmückte Rhea erkennen will[i]). Gegen dieselbe aber spricht außer der durchaus jungfräulichen Erscheinung der Gestalt und ihrem, wenn sie die Mutter ist, schwer zu rechtfertigenden Abseitsitzen,

---

a) Mionnet, Descript. III. 539 sq. 10 u. 11; 543. 32, Suppl. VII. 152. 9 u. 10.

b) Mionnet, Descript. a. a. O. 540. 12 u. 13; 543. 33; 545. 42.

c) Eckhel, Doct. Num. Vet. III. p. 37.

d) Mionnet a. a. O. 541. 20.

e) Schoemann, de Jovis incunabulis p. 12 f. = Opuscula II. 258. Welcker, Griech. Götterl. II. 230 ff.

f) Beschreibung Roms a. a. O., Mus. Capit. IV. 7, Rè e Mori I, 5, Braun, Vorschule Taf. 3, Müller-Wieseler, Denkm. d. a. Kunst II. 805 u. sonst.

g) Vergl. Apollod. I. 1. 6. u. A.

h) Braun a. a. O. S. 4, Ruinen u. Mus. Roms S. 187.

i) Foggini im Mus. Capit. a. a. O., Millin a. a. O., Braun, Annali dell' Inst. XII. (1840) p. 144.

besonders, daß Rhea in den beiden anderen Reliefen derselben Ara durchaus nicht als Kybele gebildet ist[a]), so daß, wollte man sie hier als solche anerkennen, man einem und demselben Monumente zwei verschiedene mythologische Ansichten unterschieben würde; endlich spricht gegen Rhea-Kybele noch der Gestus ihrer linken Hand, mit der sie das Gewand vor dem Busen erhebt[b]). Denn man kann Wieseler (a. a. O.) nur durchaus zustimmen, wenn er in diesem Gestus das bekannte der Nemesis eigenthümliche Zeichen des Maßes[c]) erkennt, und demgemäß die fragliche Figur als die mit Nemesis, der die Thurmkrone gelegentlich gegeben ist[d]), identificirte Adrasteia[e]) erklärt, welche in den meisten Berichten[f]) als die Wärterin und oberste Pflegerin des von der Ziege Amaltheia gesäugten Zeuskindes genannt wird, und die zugleich als die Schwester der Kureten gilt.

No. 10. Grabara aus der Mattei'schen Sammlung im Gabinetto delle maschere des vaticanischen Museums[g]). Das Zeuskind am Euter der Ziege in ganz ähnlicher Composition wie auf der Ara Capitolina. Drei Umstände bieten die Veranlassung, dies Monument rein italischen Ursprungs hier mit aufzuführen, obwohl die Ziege auch dem italischen Vejovis heilig ist[h]): erstens die Popularität des poetischen Mythus von Zeus' Kindheitspflege auch bei den römischen Dichtern[i]), zweitens die schon hervorgehobene Übereinstimmung der Composition mit der des capitolinischen Reliefs und drittens besonders die Hinzufügung von Tauben rechts und links neben der Gruppe, während ein auf dieselbe herabschauender Adler oberwärts in der Guirlande angebracht ist. Dies Beides, die Anwesenheit von Tauben und dem Adler stimmt überein mit dem was von der Ernährung des Zeuskindes auf Kreta die Dichterin Moiro von Byzanz[k]) berichtet:

> Ζεὺς δ' ἄρ ἐνὶ Κρήτῃ τρέφετο .....,
> τὸν μὲν ἄρα τρήρωνες ὑπὸ ζαθέῳ τράφον ἄντρῳ
> ἀμβροσίην φορέουσαι ἀπ' Ὠκεανοῖο ῥοάων·
> νέκταρ δ' ἐκ πέτρης μέγας αἰετὸς αἰὲν ἀφύσσων
> γαμφηλῇς, φορέεσκε ποτὸν Διὶ μητιόεντι.

Eine Verbindung des Vejovis aber mit Adler und Tauben hat, unseres Wissens, nicht stattgefunden.

No. 11. Die Analogie dieser Grabara wird uns sodann wohl auch berechtigen, das wiederum ganz ähnliche Relief einer zweiten dergleichen im Museo Chiaramonti

---

a) Dies ist schon von Platner in der Beschreib. Roms a. a. O. geltend gemacht worden.

b) Daß sie (Rhea-Kybele) mit dem Schleier ihre Thränen trocknen wolle, wie Millin a. a. O. annahm, ist schon von Platner a. a. O. mit Recht zurückgewiesen; eine solche Erklärung ist aber nicht blos »gesucht« sie ist verkehrt und abgeschmackt.

c) Müller, Handbuch § 398. 4.

d) Siehe Denkmäler d. a. Kunst II. No. 951.

e) Vergl. Gerhard, Griech. Mythol. § 591 und die dort citirten anderen Paragraphen, Preller, Griech. Mythol. (2. Aufl.) I. 419 f. In Adrastea vereinigen sich übrigens Nemesis und Kybele, s. Preller a. a. O. u. Welcker, Griech. Götterl. II. 232.

f) Apollon. Rhod. Arg. III. 133 ff., Callim. h. in Jov. 47 und an beiden Stellen die Scholien, auch Apollod. I. 1. 6.

g) Beschreibung Roms II. II. 208, abgeb. bei Pistolesi, Il Vatic. descr. ed illustr. Vol. V. tav. 66. 2.

h) Siehe Preller, Röm. Mythol. S. 236 u. vergl. oben S. 200.

i) Verg. Georg. IV. 150, Ovid. Fast. III 659 sqq. V. 115 u. A.

k) Bei Athen. XI. p. 491. b.

desselben Museums [a]) mit Gerhard und Platner auf Amaltheia und den kretischen Mythus zu beziehn, obgleich dies nicht ohne den Ausdruck einiges Zweifels geschehn soll, welcher dadurch eingegeben wird, daß an demselben Altar die Wölfin mit Romulus und Remus gebildet ist. Weist uns dies auf italische Sage, so dürfte die drittens an derselben Ara gebildete Nereide (Aphrodite?) auf einem Ketos von zwei Eroten begleitet wiederum zu der Annahme einer Vermischung von Griechischem und Römischem an diesem Monumente berechtigen, so daß eine Bezugnahme auf den kretischen Zeusmythus nicht als ausgeschlossen bezeichnet werden darf.

Unmöglich kann man dagegen entscheiden, ob die in der Sala degli animali des Vatican [b]) aufgestellte Ziege, welche von einer jugendlichen Hand am Barte gefaßt wird, der Rest einer Gruppe von Amaltheia mit Zeus sei, wie Gerhard und Platner annehmen oder ob diese Gruppe dem italischen Vejovis und seiner Ziege galt. Eine kleine Bronzegruppe des fürstlich Waldeckischen Museums zu Arolsen [c]), welche Gaedechens wie vor ihm Gerhard [d]) auf den kretischen Zeus bezogen hat, wird hier nicht mitzuzählen sein; denn wenn schon Gaedechens bemerkt, »daß Knabe und Thier augenscheinlich von verschiedenen Händen gearbeitet sind, die Ziege äußerst roh, der Knabe ganz vortrefflich, auch die Bronzemischung verschieden ist«, so läßt ein Gypsabguß kaum einen Zweifel übrig, daß die Ziege antik, der Knabe aber modern sei, während Nichts beweist, daß die Ziege auch ursprünglich einen ähnlichen Knaben zu tragen bestimmt gewesen sei.

No. 12. Kretische Münzen unter verschiedenen Kaisern geprägt, mit der ständigen Beischrift ΚΡΗΤΩΝ ΚΟΙΝΟΝ zeigen das Zeuskind auf einer Kugel sitzend, welche doch wohl am richtigsten als Weltkugel [e]), nicht als jener wohllaufende Ball verstanden wird, den Adrasteia dem Kinde zum Spielwerk machte; auf zweien unter Traian geprägten dieser Münzen (siehe Münztafel V. No. 2) [f]) steht zur Seite eine Ziege, die auch hier als die Amme Amaltheia zu betrachten ist. Eine dieser Münzen [g]) zeigt das Zeuskind auf der Ziege, wie sonst nur Vejovis oder sein Genius dargestellt zu werden pflegt (siehe Münztafel V. No. 3). Von den anderen Münzen dieser Folge weiterhin. Ein geschnittener Stein, von dem ein Abdruck in Cades' Impronte gemmarie (I. A. No. 99) ist, stellt das Zeuskind unter der Ziege sitzend, sehr übereinstimmend mit dem Relief an der Ara Capitolina (oben No. 9) dar und ist vielleicht eine Nachahmung dieses Denkmals.

In anderen Darstellungen des Mythus fehlt die Ziege, und Nymphen, welche das Kind mit Milch und Honig nährten, treten an deren Stelle. Der Name aber der das Zeuskind pflegenden Nymphe wird verschieden angegeben, bald als Adrasteia (oben Note f S. 329), der sich Ida beigesellt, bald als Amaltheia, Tochter verschieden benannter Väter [h]), während in einem weiterhin anzuführenden Münztypus

a) Beschreibung Roms II. II. 53. No. 196.
b) Beschreibung Roms II. II. S. 165. No. 144.
c) Gaedechens, die Antiken des fürstl. Waldeck'schen Museums zu Arolsen S. 37. No. 26.
d) Im Schorn'schen Kunstblatt von 1827. S. 347.
e) Vergl. Denkmäler d. a. Kunst II. No. 776, 791 und den Text zu 785.
f) Mionnet, Suppl. IV. p. 298. 10 u. 11.
g) Mionnet a. a. O. No. 12.
h) Vergl. Jacobi, Mythol. Wörterbuch v. Amalthea.

die das Zeuskind haltende von Kureten umgebene Nymphe als die kretische Diktynna bezeichnet wird.

Auch in Kunstwerken finden wir das Zeuskind in den Armen und in der Pflege weiblicher Wesen, und zwar bemerken wir auch unter diesen Verschiedenheiten, welche uns nöthigen werden, auf einen gemeinsamen Namen für diese Zeuspflegerinnen zu verzichten und in ihnen verschiedene Wesen, also auch den Ausdruck verschiedener mythologischer Traditionen zu erkennen.

No. 13. Ein Terracottarelief der ehemaligen Campana'schen Sammlung in Rom[a]) zeigt in der Mitte ein auf niedrigem, aber mit einer Rückenlehne versehenem Throne sitzendes, völlig, aber höchst einfach bekleidetes Weib, welches das Antlitz liebevoll einem in ihrem Schooße liegenden Knaben zuwendet, der zu schreien scheint, und den sie, ihn zart mit den Armen umfassend, zu beruhigen sich bemüht. Diese Gruppe umgeben die in größerem Maßstabe gebildeten Kureten oder Korybanten, welche, ohne grade, wie in einigen der folgenden Monumente, im Tanze der Pyrrhiche begriffen zu sein, dennoch in einer tanzartigen Bewegung auf die Zehen erhoben ihre schützend über die Gruppe vorgestreckten Schilde mit den Schwerdtern schlagen, so recht augenscheinlich wie um das Geschrei des Kindes zu übertönen[b]). Lassen nun auch diese Kuretengestalten keinen Zweifel übrig, daß es sich hier um die kretische Kindheitspflege des Zeus handele, so ist doch damit der Name des Weibes, in dessen Armen wir das Kind finden, noch keineswegs bestimmt. An die Mutter selbst, an Rhea zu denken verbietet besonders die überaus schlichte Erscheinung der anspruchslosen Gestalt, deren gänzlich ungeschmücktes Haar namentlich der Vorstellung einer großen Göttin widerspricht, obgleich andererseits der Thron, auf welchem sie sitzt, sich für ein Wesen untergeordneten Ranges, wie irgend eine der die Kindheit des Zeus pflegenden Nymphen nicht recht zu schicken scheint. E. Braun, mit dem Campana übereinstimmt, will Adrasteia erkennen. Er faßt hierbei den Thron (p. 144 sq.) als auf das Zeuskind, den künftigen Herrscher des Olymp bezüglich, der in einem weiter unten zu besprechenden Münztypus von Magnesia selbst als Kind auf dem Thron erscheint. Diese Bedeutung des Thrones, meint Braun, werde durch die Dazwischenkunft eines Wesens weniger hohen Ranges nicht aufgehoben, eine Ansicht, zu der man sich freilich nur im Hinblick auf den Thron, auf welchem die Adrasteia des Reliefs oben No. 9 sitzt, und auch so nicht ohne einige Zurückhaltung zu bekennen vermag, da die Adrasteia jenes Monumentes nicht allein mit Nemesis, sondern vielleicht auch mit Kybele verschmolzen zu denken ist, und eben dadurch einen Anspruch auf die Geltung einer großen Göttin gewinnt, der ihre stattliche, von der unserer Nymphe sehr verschiedene Erscheinung entspricht. Für Adrasteia macht Braun besonders geltend erstens die Angabe des Kallimachos (h. in Jov. 47), daß sie es war, welche das Zeuskind eingeschläfert habe, was speciell dem Relief entspreche, wobei jedoch übersehn ist, daß Kallimachos sagt κοίμισεν λίκνῳ ἐνὶ χρυσέῳ, wovon in dem Relief nicht entfernt eine Spur ist, zweitens, daß Adrasteia die Schwester der Kureten genannt wird (oben S. 329 Note f), so daß demnach hier drei geschwisterlich verbundene Wesen mit der Pflege und dem Schutze des Zeuskindes betraut wären.

a) Abgeb. in den Mon. dell' Inst. III. tav. 17 mit Erläuterungen von E. Braun, Annali XII. (1840) p. 141 sqq., und in Campana, Opere in plastica tav. 1.

b) Apollod. I. 1. 6, Hygin Fab. 139.

Es ist nicht zu läugnen, daß dieser letztere Gedanke, welcher dem in der Composition so wohl abgeschlossenen Monument auch eine innere und ideelle Einheit giebt, viel Ansprechendes habe; dennoch muß der Name der Adrasteia hier zweifelhaft erscheinen, weil wenigstens Kallimachos, von dessen Gelehrsamkeit wir in diesem Punkte den genauesten Bericht erwarten dürfen, mit der Pflege des Zeuskindes durch Adrasteia die Ernährung desselben durch die Ziege Amaltheia verbindet:

σὺ δ' ἐθήσαο πίονα μαζὸν
Αἰγὸς Ἀμαλθείης [a]).

Passt deswegen auch, aus eben diesem Grunde, der Name der Adrasteia vollkommen für die Figur des Reliefs an der Ara Capitolina, welche die Ernährung durch die Ziege nur überwacht, so muß es nahe liegen, für die das Kind selbständig pflegende Nymphe in einer Darstellung, in welcher die Ziege weggelassen ist, einen andern Namen vorzuziehn, welcher die Stellvertretung der Ziege durch eine menschliche oder halbgöttliche Amme ausdrückt. Daß dieser Name nur derjenige der Nymphe Amaltheia (S. 330 Note h) sein könne, leuchtet ein, und diesem Namen vor allen anderen in unserem Relief den Vorzug zu geben, kann uns auch der Umstand nicht abhalten, daß in

No. 14 einer unter Traian auf Kreta geprägten Silbermünze [b]), die vielfach abgebildet und besprochen worden ist (s. Münztafel V. No. 4 [c]), die mit kurzem Chiton und Jagdstiefeln bekleidete, in der Rechten einen Speer (oder Pfeil) haltende weibliche Figur, welche als Pflegerin des Zeuskindes auf einem Felsen sitzend von zwei Kureten oder Korybanten (nicht »soldats« wie Mionnet, noch auch »Amazones« wie Lenormant schreibt) umgeben scheint, durch die Beischrift als Diktynna (ΔΙΚΤΥΝΝΑ ΚΡΗΤΩΝ) bezeichnet wird. Denn, abgesehn davon, daß Diktynna durch keine schriftlichen Nachrichten als die Pflegerin des Zeuskindes bezeugt ist, so daß dieser Münzdarstellung ein besonderer, vielleicht in seiner tiefern Bedeutung noch zu erforschender Mythus zum Grunde liegt, den man auf andere Monumente zu übertragen einstweilen kein Recht hat, abgesehn hiervon ist die Diktynna der Münze durch ihre Tracht so bestimmt charakterisirt und von der Nymphe unseres Reliefs so bestimmt unterschieden, daß man ihren Namen auf diese nicht ohne augenscheinliche Willkühr würde anwenden können.

Auf dem Arme eines stehenden Weibes finden wir das Zeuskind in

No. 15, kretischen Münzen aus der Serie der Kaisermünzen mit der Inschrift ΚΡΗΤΩΝ ΚΟΙΝΟΝ [d]), umgeben von dem Adler einer- und dem gefüllten Füllhorn andererseits (s. Münztafel V. No. 5). Eckhel [e]) nennt das Weib ohne Anstoß Amaltheia, und da sich gegen diesen Namen schwerlich Stichhaltiges wird sagen lassen, so scheint es auch gerathen, bei demselben stehn zu bleiben.

No. 16. Nicht ohne Bedenken verschiedener Art, aber dennoch in der Hoffnung

---

a) Apollon. Rhod. a. a. O. (Note 49) und sein Scholiast nennen Adrasteia freilich die τροφὸς Διός; aber τροφός ist ja nicht wie τιτθή Säugamme, sondern im weiteren Sinne Nährerin und Pflegerin.

b) Mionnet, Suppl. IV. 297, 8.

c) Vergl. Eckhel, Doct. Num. Vet. II, p. 303, Lenormant, Nouv. gal. myth. pl. IV. No. 15 p. 21 und Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 33. a.

d) Mionnet, Descript. II. 259, 11, Suppl. IV. 300, 32.

e) Eckhel, Doct. Num. Vet. II. 301.

durch das Folgende die bisherigen in alle Wege ungenügenden Erklärungen[a]) sei es unmittelbar, sei es durch Anregung zu erneuter Untersuchung mittelbar zu fördern, wird dieser Reihe die berühmte Gruppe im Museo Chiaramonti des Vatican No. 241[b]) eingefügt, welche bisher ganz allgemein als die Darstellung einer Mutterpflichten übenden Hera, die einzige ihrer Art[c]) gilt, wobei nur über den dem Knaben an ihrer Brust zu gebenden Namen die Meinungen auseinander gehn.

Winckelmann hatte an Herakles gedacht und Minervini hat neuerdings in ausführlicher Darlegung[d]) diese Deutung systematisch zu stützen versucht, während Visconti, dem Andere, wie O. Müller, Gerhard und neuerlich auch Wieseler folgen, für das Kind den Namen Ares in Anspruch nehmen. Beide Erklärungen haben gleich viel gegen sich. Der Mythus von dem an Heras Brüsten die Unsterblichkeit trinkenden Herakles, über welchen Minervini a. a. O. die Stellen gesammelt hat, ist bedeutungsvoll genug, um in einem Kunstwerke, wie das in Rede stehende vorausgesetzt werden zu dürfen, wie er denn in der That der bildenden Kunst nicht fremd geblieben ist[e]). Dagegen aber fällt in die Wage nicht allein, daß namentlich das von Minervini publicirte Vasengemälde eine ganz andere Darstellung giebt, sondern viel entschiedener noch, daß unsere Gruppe dem Mythus in seinem wesentlichen Bestande deswegen nicht entspricht, weil die hier dargestellte Frau dem Kinde offenbar mit der vollsten mütterlichen Hingebung und Zärtlichkeit die Brust reicht, so daß in ihr ohne Zweifel nur eine wirkliche Mutter mit ihrem eigenen Kinde oder eine an ihren Dienst mit ganzer Seele hingegebene Amme erkannt werden darf. In dem Verhältniß der wirklichen Mutter zum eigenen Kinde steht nun freilich Hera zu Ares, Juno zu Mars, allein diese Mutterschaft hat Wichtigkeit und tiefere sacrale Bedeutung nur im italischen Cultus[f]), und specifisch italisch ist, wenn auch von römischer Arbeit, das Monument entschieden nicht, sondern specifisch griechisch, und für Griechenland beruht Ares' Abstammung von Hera nicht allein auf einem seichten combinatorischen Mythus, der einzig und allein erfunden ist, um Ares im olympischen Göttersystem unterzubringen[g]), weswegen sie auch von der lebendigen nationalen Poesie nicht gefeiert wird, sondern sie ist auch in sich von so gar keiner Bedeutung, namentlich für alle uns bekannten Culte der Hera und des Ares so vollkommen gleichgiltig, daß man nicht einsieht, wie die Kunst dazu gekommen sein sollte, dieselbe, und zwar obendrein in einem Werke darzustellen, das füglich nur als ein dem Cultus sehr nahe stehendes, im besten Sinne hieratisches aufgefaßt werden kann.

---

a) So bezeichnet sie auch Stephani Compte-rendu de la commiss. imp. archéol. pour l'année 1864 p. 189 Note 1.

b) Beschreibung Roms II. 2. S. 194, abgeb. bei Winckelmann, Mon. ined. No. 14, Mus. Pio-Clem. I. tav. 4, Millin, Gal. myth. 39, 142, Müller-Wieseler, Denkm. d. a. Kunst II. No. 62 und mehrfach sonst in abhängigen Zeichnungen.

c) Die Juno Lucina oder Juno Augusta römischer Kaisermünzen, die ein Kind in Windeln im Arme hält, darf um keinen Preis mit dieser dem Kinde die Brust gebenden Göttin verwechselt oder in irgend einer Art mit ihr verbunden werden.

d) Il mito di Ercole che succhia il latte di Giunone, Memorie dell' Acad. Ercolan. VI. Napoli 1854 p. 317 ff.

e) Minervini a. a. O., vergl. Stephani a. a. O. S. 190 f.

f) Siehe Preller, Röm. Mythol. S. 245 u. 302.

g) Vergl. Welcker, Griech. Götterl. I. 413 ff.

Hat man dies einmal eingesehn, so wird man auch unschwer gewahr werden, daß das Weib unserer Gruppe kaum in einem Zuge ihres milden, fast jungfräulichen Antlitzes — es sei denn etwa in der Gestaltung des Mundes — an den heraeïschen Typus erinnert, selbst an denjenigen madonnesken nicht, der uns in der Büste aus Palast Pentini im Braccio nuovo des Vatican verbürgt ist, und daß wohl größtentheils die Gewohnheit, Köpfe, die mit der Stephane geschmückt sind, zunächst als Hera zu deuten[a]), auch hier den Namen veranlaßt hat.

Halten wir also fest, daß die einzige mögliche Voraussetzung einer Gruppe, wie diese, ein bedeutungsvoller, von der Poesie und im Cult gefeierter Mythus von einer Mutter mit ihrem Kinde oder einer muttergleichen Amme mit ihrem Säugling sei, so wird der Kreis, in welchem wir die Erklärung suchen können, ein nicht eben weiter sein.

An Leto und Apollon kann nicht gedacht werden, da in dem homerischen Hymnus auf den delischen Apollon Vs. 123 ff., dem Niemand widerspricht, der Dichter ausdrücklich hervorhebt:

οὐδ' ἄρ' Ἀπόλλωνα χρυσάορα θήσατο μήτηρ,
ἀλλὰ Θέμις νέκταρ τε καὶ ἀμβροσίην ἐρατεινὴν
ἀθανάτοις χείλεσσιν ἐπήρξατο[b]).

Stephani hat (a. a. O.) eine unbezweifelbar antike Gemme publicirt, welche Aphrodite ihrem Sohn Eros die Brust reichend darstellt; aber an Aphrodite und Eros ist aus mehr als einem handgreiflichen Grunde bei der vaticanischen Gruppe nicht zu denken.

Von berühmten Müttern bleibt also nur Rhea mit dem Zeuskinde und Demeter mit dem Jakchoskinde, die mammosa Ceres ab Jaccho, von berühmten Ammen außer etwa Amaltheia, Leukothea (oder Nysa?) mit dem Dionysoskinde übrig.

Diese Letzte scheint in der von Guattani[c]) herausgegebenen, sehr stark restaurirten[d]) Gruppe im Hofe des Palastes Lante in Rom gemeint zu sein[e]), da das Kind auf einem nebrisartigen Fell sitzt, dergleichen dem ihr von Hermes überbrachten Dionysoskinde die Nymphe (Nysa?) in dem Relief des Kraters des Salpion entgegenbreitet[f]). Von diesem oder einem analogen bakchischen Attribut ist in der vaticanischen Gruppe keine Spur.

Bleiben Demeter und die Mutter oder Amme des Zeus. Und zwischen diesen ist denn auch nicht mit voller Sicherheit zu entscheiden.

Denn wenn man es auf der einen Seite auffallend finden muß, Demeter, wenn sie gemeint ist, was an und für sich, der Gestalt nach wenigstens, nicht unmöglich genannt werden kann, nicht durch irgend eines ihrer bezeichnendsten Attribute, am einfachsten etwa durch den Ährenkranz oder den Schleier in Verbindung mit der

a) So sagt Winckelmann a. a. O.: »Das Diadema unterscheidet Juno von der Nymphe Adrastea, die dem Jupiter die Brust gab« [?]

b) So nach Baumeister.

c) Monumenti inediti 1805 tav. 5.

d) Ergänzt sind an der weiblichen Figur der Kopf und Hals mit dem obern Theile der Brust, der rechte Arm ganz, vielleicht auch der linke zum Theil, am Kinde der ganze Oberkörper bis zum Nabel und das linke Bein.

e) Das Motiv des Anbietens der Brust ist vielleicht erst durch den Restaurator in diese Gruppe gekommen.

f) Denkmäler der alten Kunst II. No. 396.

Stephane[a]) bestimmt charakterisirt zu sehn, so darf andererseits nicht übersehn werden, daß Rhea in keiner der uns überlieferten poetischen Versionen des Mythus als Nährerin ihres Kindes vorkommt, welches sie vielmehr sei es von der Ziege Amaltheia, sei es von Bienen und Tauben oder durch verschiedene Nymphen nähren läßt. Und da es jedenfalls gerathen ist, sich für die Erklärung von Kunstwerken wie dieses, hauptsächlich an den poetischen Mythus zu halten, während es dem pragmatischen Zusammenhange dieses poetischen Mythus eher entspricht, daß Rhea ihr Kind nicht selbst nähren kann, um nicht Kronos' Verdacht zu erregen, so kann auch die Berufung darauf, daß Rhea mit Kybele identificirt worden, welche als die eigentliche Mutter und Amme des ihr allein gehörenden Kindes dasteht[b]), ebenso wenig volle Überzeugung über die Bedeutung der Gruppe hervorbringen, wie die Thatsache, daß Rhea als Adrasteia erscheint (oben S. 329 Note e), und daß sie um so füglicher die Rolle dieser das Zeuskind pflegenden Nymphe selbst übernehmen kann, da diese in der That von der Mutter gar nicht verschieden, Rhea wirklich Adrasteia gewesen zu sein scheint, nicht als »unentfliehbare« Nemesis, wie der spätere Synkretismus verstand, sondern als Göttin der Fülle, wie sie Welcker früher[c]) erklärt hat.

Allen diesen Zweifeln gegenüber ist nun aber wiederum nicht zu übersehn, daß unsere Gruppe mit derjenigen in dem Campana'schen Terracottarelief (No. 13) in auffallendem Grade übereinstimmt, und sich von dieser hauptsächlich nur dadurch unterscheidet, daß dort das Kind nicht an der Brust seiner Pflegerin liegt, und daß diese gänzlich ungeschmückten Hauptes, ohne Zweifel nur eine schlichte Nymphe ist. Als solche aber können wir die weibliche Figur unserer Gruppe nicht betrachten, weil wir einerseits Nichts von mütterlicher Function der Zeuspflegerinnen wissen, und weil es andererseits bedenklich ist, so oft auch, besonders in Vasengemälden und einigen anderen Denkmälerclassen, die Stephane als Haarschmuck sehr verschiedener weiblicher Wesen höhern und niedern Ranges, bis zu sterblichen Frauen hinab vorkommt, dieselbe in statuarischer Ausführung ohne unzweideutige Parallelen, welche mir zur Zeit nicht bekannt sind, bei anderen Frauen, als einer der großen Göttinnen anzunehmen.

In weiblicher Obhut und von Kureten oder Korybanten umgeben zeigen das Zeuskind einige Münzen phrygischer Städte, nämlich

No. 17. a. b. Ein Großerz von Apamea in Phrygien, unter Traianus Decius geschlagen[d]). Eine lebhaft nach rechts schreitende, oberwärts entblößte Frau, welche ihr bogenförmig fliegendes Gewand mit der Rechten über dem Kopfe ergreift, trägt mit der Linken das Zeuskind. Da wir von der Wendung des Mythus, welchen Phrygien sich angeeignet hatte, nicht wissen, ob sie eine besondere Nymphe als Pflegerin des Zeuskindes kannte, so können wir den Namen des Weibes mit unbe-

---

a) Wie z. B. in einer der nicht eben zahlreichen sicheren Statuen der Göttin Denkmäler d. a. Kunst II. 87.

b) Vergl. Welcker, Griech. Götterl. II. S. 216 ff.

c) Welcker zu Schwenks Etymolog.-mytholog. Andeutungen S. 302 f.

d) Mionnet, Descript. IV. 238, 268, nicht zum besten abgeb. in den Denkmälern d. a. Kunst II. No. 33.

dingter Sicherheit nicht bestimmen, wohl aber ist es im hohen Grade wahrscheinlich, dass, da Phrygien die eigentliche Heimstätte des Cultus der mit der Zeusmutter Rhea identificirten Kybele ist, wir, wie dies auch schon von mehren Seiten[a]) ausgesprochen worden ist, Rhea-Kybele selbst in dem von den Korybanten umgebenen Weibe zu erkennen haben. Nur von einer Grotte, in welcher sich nach Müller und Wieseler die Göttin mit dem Kinde befinden oder in welche sie geflohen sein soll, ist auf der Münze nicht die geringste Spur. Zwei Kureten oder Korybanten mit erhobenen Schilden umgeben die Gruppe rechts und links und decken sie gegen oben, der Kopf eines dritten nebst seinem Schilde erscheint hinter derselben. Ob dieser Schild als Grottenwölbung versehn worden ist, mag dahinstehn.

Ein zweites, unter Valerianus in derselben Stadt geprägtes Großerz (Münztafel V. No. 6[b]) bietet die interessante Variante, dass auf demselben neben der, hier nur von zwei Korybanten umgebenen Rhea-Kybele, welche das Zeuskind auf einen mit Gewand bedeckten Gegenstand gesetzt hat, die Ziege steht, welche also auch hier als die Nährerin des Kindes galt.

No. 18 a. b. Bronzemünzen von Laodikea in Phrygien, unter Caracalla geschlagen[c]), zeigen eine ähnliche Gruppe, das eine Mal mit vier, das andere Mal mit dreien Kureten, außerdem ist in diesem letztern Exemplar der Adler über der Gruppe beigegeben und beide Male wird dieselbe von zwei Flußgöttern, dem Kapros und dem Lykos eingefaßt. Auf eine von dem Autor der Libri Sibyllini aufbewahrte Spur des phrygischen Mythus von der Pflege des Zeuskindes, wonach dasselbe nach seiner Geburt dreien Kureten zur Erziehung in Phrygien übergeben worden wäre, hat Eckhel (Doct. Num. Vet. III. p. 160) hingewiesen.

Die dritte Gruppe von Darstellungen der Kindheitspflege des Zeus bilden diejenigen Monumente, welche den kleinen Gott lediglich in der Obhut der Kureten oder Korybanten zeigen. Unter ihnen ist obenan zu nennen

No. 19, ein in mehren Repliken uns erhaltenes Terracottarelief[d]),

a) in der ehemaligen Campana'schen Sammlung[e]),

b) aus Tusculum, in der Sammlung der Königin Witwe von Italien auf Schloß Agliè bei Turin[f])

c) Fragment im Palast Colonna in Rom[g]).

In einer vortrefflich componirten, nur durch die gar zu symmetrische Stellung der gehobenen Beine beeinträchtigten Gruppe umtanzen drei Kureten oder Korybanten in schwungvoller, an Orgiasmus erinnernder Pyrrhiche, die Schilde gegen einander erhebend das zwischen dem ersten und zweiten Tänzer von links her am Boden

a) Cavedoni, Spicileg. num. p. 232. Anm. 198, O. Müller und Wieseler zu den Denkm. a. a. O., Welcker zu Müllers Handbuch 352. 1.

b) Mionnet, Descript. IV. 239, 270.

c) Mionnet a. a. O. p. 330, 781 u. 782.

d) Vergl. Braun in den Ann. dell' Inst. XII. (1840) p. 143.

e) Abgeb. in Campana, Opere in plastica tav. 2.

f) Publicirt in Caninas Descrizione del ant. Tusculo tav. 53; wiederholt in den Annali a. a. O. tav. d'agg. K.

g) Vergl. Ann. a. a. O. p. 141 u. 144.

sitzende Zeuskind, welches wie erfreut aufblickt und die Händchen erhebt, während vor ihm zwischen dem zweiten und dritten Kureten der geflügelte Blitz gebildet ist.

Verwandt ist:

No. 20 ein ornamentales Relief auf dem Panzer einer Marmorstatue aus Herculaneum, No. 10 im ersten Corridor des Museums von Neapel[a]), welche durch eine unglückliche moderne Restauration in einen sogenannten »Pyrrhus« verwandelt worden ist. Zwei Kureten oder Korybanten in Harnischen, über welche ein flatternder Mantel geworfen ist, tanzen einander gegenüber, wobei der eine mit seinem Schwerdt auf den Schild des andern schlägt, der auch seinerseits sein Schwerdt zu gleichem Zwecke bereit hält. Zwischen ihnen, und zwar, um dem Nabel im Panzer auszuweichen, auf der Höhe ihrer Knie, sitzt der kleine Zeus »spielend auf Blitzen« wie Gerhard sagt, wozu bemerkt werden muß, daß der Donnerkeil sehr undeutlich, wenn überhaupt vorhanden ist.

Außer diesen Monumenten, welche wir als auf dem poetischen Mythus beruhend betrachten dürfen, besitzen wir noch eine kleine Reihe hierher gehöriger Münzen kleinasiatischer Städte, deren Darstellungen eine Übertragung des Mythus auf die Orte ihrer Prägung beweisen. Es sind die folgenden:

No. 21. Erzmünze von Seleukia in Pierien unter Macrinus geschlagen[b]), drei Korybanten auf ihre Schilde schlagend (nicht sur des tambourins, wie Mionnet sagt) umgeben das auf einem Sessel sitzende Zeuskind.

No. 22. Erzmünze von Magnesia unter Caracalla geprägt[c]); zwei Korybanten ihre Schilde schlagend umgeben das auf einem Felsblock (oder ist es ein Altar von roher Form?) sitzende Zeuskind (s. Münztafel V. No. 7).

No. 23. Großerz von Maeonia unter demselben Kaiser geschlagen im Fontana'schen Cabinet in Triest[d]). Das Zeuskind, hier von dreien Korybanten umtanzt, sitzt auf einem großen Thron mit hoher Lehne (s. Münztafel V. No. 8)[e]).

Endlich erscheint unter den Monumenten dieses Kreises auch wenigstens noch eines welches das Zeuskind allein, ohne alle weibliche Pflege so gut wie ohne Ziege und ohne Korybanten zeigt, nämlich:

No. 24 eine unter Antoninus Pius in Tralles geprägte Erzmünze[f]), welche im Abschnitt die Inschrift ΔΙΟϹ ΓΟΝΑΙ hat. In ihrem Typus finden wir das Zeuskind auf dem Gipfel eines Berges, während ein Adler mit ausgebreiteten Schwingen über demselben schwebt, was entweder auf die Sage[g]) bezüglich sein mag, daß der Adler

---

a) Gerhard u. Panofka, Neapels ant. Bildwerke S. 12 f. No. 24, Finati, Il regal Museo Borbonico descritto I. p. 179 No. 33.

b) Mionnet, Descript V. 260, 911. Vergl. Eckhel, Doct. Num. Vet. III. 160.

c) Mionnet a. a. O. III. 151, 660 vergl. 661, (nach M.) wo drei Korybanten mit Schilden und Schwerdtern vor einer Gottheit auf einem Altar tanzen.

d) Abgeb. Mon. dell' Inst. I. tav. 49 a. No. 2, vergl. Annali V. (1833) p. 125 sq., XII. (1840) p. 143.

e) Derselbe kehrt ähnlich als Rev. eines Zeuskopfes auf Münzen von Larissa in Syrien wieder, s. Millingen, Recueil de méd inéd. grecques R. 1822 p. 77. pl. IV No. 15.

f) Mionnet, Suppl. VII. 471, 715, vergl. Cavedoni Spicileg. p. 227., auch Bull. dell' Inst. 1843 p. 110.

g) Schol. Il. VIII. 247.

mit Zeus zusammen geboren sei, oder auf die andere[a]), daß er das Zeuskind mit seinen ausgebreiteten Flügeln gegen Regen und die heißen Strahlen der Sonne geschützt habe. Auf eben dieselbe Sage mag sich der Adler mit ausgebreiteten Schwingen beziehn, den wir nebst der Inschrift ΔΙΟΣ ΙΔΑΙΟΥ auf dem Rvs. einer unter Domitian geschlagenen kretischen Münze[b]) finden; denn am Ida war ja Zeus' Geburtsstätte.

Zu streichen sind aus diesem Kreise die folgenden Monumente, welche von der einen oder der andern Seite als zu demselben gehörig betrachtet worden sind.

a. Relieffragment in Sorrent, abgeb. bei Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 22 (wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 810). Zu diesem Relief und den drei anderen, bei Gerhard a. a. O. Taf. 21, 23 und 24 abgebildeten ist neuerdings ein fünftes Stück hinzugekommen, über welches Heydemann[c]) Bericht erstattet und durch welches die Zusammengehörigkeit aller dieser Stücke als Schmuck einer Basis so gut wie gewiß wird. Eben hierdurch schwindet nun aber auch die Möglichkeit die Platte Taf. 22, welche die thronende Kybele begleitet von einem Korybanten und einer Frau darstellt, auf die Zeusgeburt zu beziehn, eine Möglichkeit, welche vorzuliegen schien[d]), so lange der Zusammenhang der erwähnten Reliefe nicht feststand.

b. Fragmentirtes Brunnenrelief aus Falerii im 1. Zimmer des lateranischen Museums[e]), abgebildet bei E. Braun, Antike Marmorwerke Taf. 5 und von diesem a. a. O. S. 67, wenn auch nicht ohne Bedenken auf die Kindheitspflege durch einen Sellerpriester oder »einen Seher, der der heiligen Stätte ehrfurchtsvoll genaht ist«, bezogen. Nach einer Vermuthung Kekulés[f]) wäre vielmehr die arkadische Sage von der Kindheit des Asklepios zu erkennen, nach welcher der ausgesetzte junge Gott, welchen die Taube Trygon genährt hatte, von Autolaos gefunden wurde. Mag aber auch die Richtigkeit dieser sehr ansprechenden Vermuthung sich nicht beweisen lassen, auf keinen Fall liegt ein Grund vor, ihr die Braun'sche Erklärung vorzuziehn.

c. Ein aus Ostia stammendes Wandgemälde im 16. Zimmer desselben Museums[g]) wurde von C. L. Visconti[h]) auf die Täuschung des Kronos durch Rhea bezogen, allein es stehen dieser Deutung so große Bedenken entgegen, daß sie auch dann nicht angenommen werden kann, wenn man nicht im Stande ist, sie durch eine andere zu ersetzen.

d. Endlich kann auch das viel besprochene, ehemals Giustinianische, jetzt ebenfalls im 1. Zimmer des lateranischen Museums[i]) befindliche Relief, in welchem von vielen Seiten eine Darstellung der Kindheitspflege des Zeus erkannt wurde, wenigstens

---

a) Suid. v. λάγος.

b) Mionnet, Descript. II. 259, 8.

c) In der Archaeol. Zeitung von 1867. Anz. S. 111* f.

d) Vergl. Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1866 S. 255.

e) Benndorf u. Schöne, Die ant. Bildwerke des lateran. Museums S. 67 No. 11.

f) Nuove Memorie dell' Instituto di corr. arch. p. 124 No. 4.

g) Benndorf u. Schöne a. a. O. S. 400 No. 589, abgeb. Mon. dell' Inst. Vol. VIII. tav. 28.

h) Annali dell' Inst. von 1866 p. 312 sqq.

i) Vergl. Benndorf u. Schöne a. a. O. S. 16 f. No. 24 und die daselbst verzeichnete Litteratur nebst den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1866 S. 245 f.

einstweilen nicht mehr in diesem Kreise gehalten werden, so wenig die neueste Deutung, welche in dem verpflegten Kinde Pan (Diopan) erkennt, alle Schwierigkeiten der Erklärung beseitigt und allen Einzelheiten der Darstellung gerecht wird und so wenig über dieses Relief bereits das letzte Wort gesprochen sein dürfte.

SIEBENZEHNTES CAPITEL.

Gigantomachie und Typhoeus.

τὸ σὸν ὅπλον
κινείσθω μέγα Τιτανοκτόνον, ὀβριμόεργον
ᾧ Τιτάνας ἔπεφνες ἀρίστους ἔξοχα πάντων
Ἐγκέλαδόν τ' ἐπέδησας ἰδ' ἄγρια φῦλα Γιγάντων.
Batrachom.

Während die Titanomachie aus Gründen, welche noch nicht vollkommen aufgeklärt sind, deren Erörterung aber, so Manches sich über die Frage sagen und vermuthen ließe, hier jedenfalls zu weit führen würde, für die bildende Kunst durchaus unfruchtbar gewesen zu sein scheint, hat die Gigantomachie [154]) derselben auf so ziemlich allen Stufen ihrer Entwickelung reichlichen Stoff geboten und eine nicht unbeträchtliche Anzahl von zum Theil sehr schönen und bedeutenden Kunstwerken hervorgerufen. Aber nicht allein die in künstlerischer Beziehung hervorragenden Erscheinungen dieses Bilderkreises sind geeignet, die Aufmerksamkeit und das Interesse zu fesseln, in kaum geringerem Grade nimmt die gesammte Menge der Darstellungen dasselbe vermöge einer überaus stetigen kunstgeschichtlichen Entwickelung in Anspruch, dergleichen auf nicht eben vielen Punkten im Bereiche kunstmythologischer Monumente gefunden werden dürfte und welche in keiner Weise dadurch an Wichtigkeit verliert, daß sich zu ihr fast überall litterarische Überlieferungen als Parallelen darbieten. Ganz von selbst ergiebt sich aus der erwähnten Thatsache eine Anordnung der im Folgenden näher zu besprechenden Monumente nicht sowohl nach Gattungen als vielmehr nach kunstgeschichtlichen Gruppen, deren jedoch drei, die der archaïschen, der reifen und der späten Kunst zu unterscheiden genügen wird. Vorausbemerkt werden möge nur noch, daß die folgende Darstellung sich auf diejenigen Kunstdenkmäler der Gigantomachie beschränkt, welche dieselbe entweder in ihrer Gesammtheit darstellen oder welche mehre Einzelkämpfe zusammenreihen, wobei natürlich Fragmente solcher zusammenfassenden Bilder mitgerechnet werden, oder endlich welche den Zeus insbesondere angehn, während die Einzelkämpfe anderer Götter, von denen besonders diejenigen sehr zahlreichen der Athena, des Poseidon, des Dionysos zu den entsprechenden Gruppen innerhalb größerer Bilder allermeistens nur die Parallelen bilden, der Hauptsache nach der Kunstmythologie dieser Gottheiten vorbehalten bleiben und nur gelegentlich und wo es zweckdienlich erscheint zum Vergleich herangezogen werden sollen.

a) Archaïsche Kunst.

Litterarisch ist uns von größeren oder mehre Einzelkämpfe zusammenfassenden Darstellungen der Gigantomachie aus der Zeit der alten und der sich entwickelnden

Kunst nur eine überliefert, deren Datum überdies noch bedeutenden Zweifeln unterliegt. Es ist dies ein Relief, den Kampf der Giganten und Götter darstellend, in dem Giebel des Thesauros der Megarer in Olympia, von welchem Pausanias[a]) angiebt, er sei nach der Aufschrift auf einem Schild über dem Giebel aus der Beute eines Krieges erbaut, welchen die Megarer gegen die Korinther führten, und zwar, wie er glaube, als Phorbas [der fünfte] lebenslänglicher Archon in Athen war und vor dem Beginne der Olympiadenaufzeichnung in Elis. Den Thesauros, führt Pausanias fort, hätten die Megarer freilich erst Jahre nach der Schlacht erbaut, die in demselben aufbewahrten Weihgeschenke müßten sie dagegen als Werke des Dontas, des Schülers von Dipoinos und Skyllis schon aus alter Zeit besessen haben. Die Schwierigkeit dieser Stelle liegt in einem offenbaren Widerspruch zwischen der von Pausanias angedeuteten Chronologie und der thatsächlichen des Künstlers Dontas; denn die Zeitbestimmung »Jahre nach der Schlacht« führt, auch wenn man eine ganze Reihe Jahre rechnen will, noch lange nicht auf die 60er Oll., in denen ganz unzweifelhaft der Künstler Dontas lebte, dessen Werke Pausanias klärlich als bedeutend älter denn das Schatzhaus bezeichnen will. Auch kann die Vertheidigung der sprachlichen Richtigkeit der Stelle (bei Siebelis) hier sachlich eben so wenig helfen, wie dies eine Emendation des Textes (sei es ἔτεσιν πεντήκοντα ὕστερον wie Clavier, sei es ἔτεσί τισι ὕστερον, wie Coraës wollte) vermag, welche auch dann die Sache nicht in Ordnung bringen würde, wenn man πόλλοις ἔτεσιν ὕστερον schreiben wollte. Das Richtige scheint Boeckh[b]) gefunden zu haben, welcher darauf hinweist, daß Pausanias den Dontas als einen Daedaliden für einen uralten Künstler gehalten zu haben scheint und daher seine Werke für älter erklärt, als das Gebäude, auch wenn dieses nicht so gar viele Jahre nach Phorbas' Zeit und dem Beginne der Olympiadenrechnung erbaut worden wäre. Denn allerdings findet sich bei Pausanias keine Stelle, welche verriethe, daß er von der Chronologie des Dontas eine richtige Vorstellung gehabt habe, wohl aber macht er Dipoinos und Skyllis, die Lehrer des Dontas (II. 15. 1) nicht blos zu Schülern, sondern zu leiblichen Söhnen des Daedalos von einer gortynischen Mutter. Jedenfalls scheint diese Vermuthung Boeckhs besser begründet als diejenige Brunns[c]), das lange nach Phorbas errichtete Gebäude sei mit Dontas gleichzeitig zu setzen, so daß dann auch der Giebelschmuck, wenn nicht von diesem Künstler, so doch vielleicht von einem andern Mitgliede derselben Schule sein möge. Denn dies widerspricht der Quelle nach allen Richtungen hin. Besitzen wir demnach, Boeckhs Erklärung angenommen, auch keine Möglichkeit, das Relief des megarischen Schatzhauses genauer zu datiren, so werden wir doch im vollen Rechte sein, wenn wir dasselbe für ein Kunstwerk der alten Zeit erklä-

---

a) Pausan. VI. 19. 12. Μεγαρεῖς δὲ οἱ πρὸς τῇ Ἀττικῇ θησαυρόν τε ᾠκοδομήσαντο καὶ ἀναθήματα ἀνέθεσαν ἐς τὸν θησαυρόν (vergl. oben S. 10 Note a). 13. τοῦ θησαυροῦ δὲ ἐπείργασται τῷ ἀετῷ ὁ Γιγάντων καὶ θεῶν πόλεμος· ἀνάκειται δὲ καὶ ἀσπὶς ὑπὲρ τοῦ ἀετοῦ, τοὺς Μεγαρέας ὑπὸ Κορινθίων ἀναθεῖναι τὸν θησαυρὸν λέγουσα. ταύτην Μεγαρεῦσιν ἡγοῦμαι τὴν νίκην Ἀθήνησιν ἄρχοντος γενέσθαι Φόρβαντος, ἄρχοντος δὲ διὰ τοῦ αὐτοῦ βίου παντός· ἐνιαύσιαι γὰρ οὐκ ἦσάν πω τότε Ἀθηναίοις αἱ ἀρχαί, οὐ μὴν οὐδὲ ὑπὸ Ἠλείων ἀνεγράφοντό πω τηνικαῦτα αἱ ὀλυμπιάδες ... 14. τὸν δὲ ἐν Ὀλυμπίᾳ θησαυρὸν ἔτεσιν ὕστερον τῆς μάχης ἐποίησαν οἱ Μεγαρεῖς τὰ δὲ ἀναθήματα ἐκ παλαιοῦ σφᾶς ἔχειν εἰκός, ἅ γε ὁ Λακεδαιμόνιος Δόντας Διποίνου καὶ Σκύλλιδος μαθητὴς ἐποίησε.

b) Zum Corp. Inscr. Graec. I. p. 47 sq.

c) Griech. Künstlergeschichte I. S. 46.

ren[a]), als welches es ja auch nach Brunns Annahme zu gelten haben würde, und auch mit dieser chronologischen Unsicherheit behaftet ist uns Pausanias' Notiz um so werthvoller, je weniger sonst Nachrichten über zusammenfassende Darstellungen der Gigantomachie in archaïschen Kunstwerken uns erhalten sind, während doch mehre Gründe vorliegen, welche uns zu dem Glauben veranlassen, daß dergleichen Kunstwerke vorhanden gewesen sind. Denn einmal ist es in keiner Weise wahrscheinlich, daß die archaïschen Vasengemälde dieser Art (s. unten) allein gestanden haben, um so weniger, je mehr einzelne sich in denselben wiederholende Züge auf ein gemeinsames Vorbild schließen lassen und sodann liegen uns, um hier von den zu allgemein gehaltenen Nachrichten über die Stickereien des panathenaeischen Peplos der Athena[b]), auf welche sogleich zurückzukommen sein wird, zu schweigen, in den Fragmenten mehrer Metopen des mittlern Tempels von Selinunt[c]), in denen Gigantenkämpfe mit größerer Wahrscheinlichkeit, als irgendwelche anderen Gegenstände[d]) erkannt werden, die monumentalen Zeugnisse für eine archaïsche Gigantomachie vor, welche, wenngleich in Einzelgruppen aufgelöst, wahrscheinlich auf die Kämpfe einer größern Anzahl von Göttern ausgedehnt gedacht werden darf.

Einzelkämpfe, wie derjenige des Herakles gegen einen sonst nicht bekannten Giganten Thurios in einem Relief am amyklaeischen Throne[e]) kommen hier nicht in Betracht.

Unter den erhaltenen archaïschen Monumenten der Gigantomachie verdienen die schwarzfigurigen Vasen den Ehrenplatz an der Spitze zunächst ihrer großen Zahl wegen, dann aber auch, weil sie mit voller Consequenz eine Auffassung der Giganten festhalten, welche sich auch aus litterarischen Zeugnissen als die unbezweifelbar älteste erweisen läßt, während der schon erwähnte Umstand, daß sich in denselben oder wenigstens vielen derselben eine Reihe von Zügen wiederholen, wohl das Interesse der einzelnen Exemplare, kaum aber dasjenige der Gesammtheit abzuschwächen im Stande ist, auch dann nicht, wenn Jahn[f]) sie mit Recht zu jenen Compositionen rechnet, welche, oft wiederholt und von vernachlässigter, auf die charakteristischen Dinge wenig Rücksicht nehmender Ausführung nichts Anderes darzubieten scheinen, als eine willkürliche Zusammenstellung verbrauchter Erfindungen, Compositionen, deren Wesen er an einem andern Orte[g]) mit Beziehung zunächst auf die Troilosvasen näher charakterisirt hat. Denn wenn es sich einerseits bei dieser Art von Vasenmalereien naturgemäß nur um bedeutende und beliebte Gegenstände handeln kann, legt, wie dies Jahn ganz richtig bemerkt hat, deren im Kreise des Handwerks oft gedankenlose und durch Zusetzen und Weglassen getrübte und, zuweilen bis fast zur Unerkennbarkeit, entstellte Wiederholung von der Festigkeit der Tradition

---

a) Nicht »aus der Zeit der blühenden Kunst«, wie Wieseler, Allg. Encyclopaedie Sect. I. Bd. 67. S. 158 meint.

b) Siehe die wichtigsten Stellen bei Boeckh, Graecae tragoediae principum num ea quae supersunt genuina omnia sint etc. p. 193 sqq.

c) Serradifalco, Antichità della Sicilia Vol. II. tav. 28. 29, vergl. Denkm. d. a. Kunst I. No. 26. 27, Welcker, Alte Denkm. I. S. 171.

d) Scenen der Ilias vermuthete Klenze in Thiersch's Epochen S. 412.

e) Pausan. III. 18. 11. Παρέντι δὲ Ἡρακλέους μάχην πρὸς Θούριον τῶν Γιγάντων.

f) Annali dell' Inst. von 1869. p. 176.

g) Archaeol. Zeitung von 1856 S. 227 ff.

ein Zeugniß ab, »welche sich in den wesentlichen Punkten auch in den bildlichen Darstellungen der Sage durch die ältere Kunst auf ähnliche Weise wirksam erweist, wie im Epos bei der Anwendung und Behandlung stets wiederkehrender Motive und Formeln«. Ihr volles Interesse freilich gewinnen diese Kunstwerke erst dann, wenn man die Frage beantworten kann, woher die in ihnen sich darstellende feste Tradition stamme, an was sie anknüpfe, aus welcher Quelle das fließe, was in diesen Darstellungen als das Gemeinsame, Beharrende, von einer Hand in die andere Fortgepflanzte sich erweist? Ob diese Quelle in einer der bildenden Kunst vorarbeitenden charakteristisch schildernden Poesie oder in einem aus irgend einem Grunde zu besonderer Beliebtheit und zu hohem Ansehn gelangten künstlerischen Vorbilde zu suchen sei? Während man nun z. B. für die fast unzählbaren Troilosdarstellungen mit Wahrscheinlichkeit die erstere Alternative anzunehmen haben wird, ist für die Gigantomachie mehrfach auch in neuerer Zeit die zweite vorgezogen worden, indem auf die Stickereien des panathenaeischen Peplos verwiesen und die Meinung ausgesprochen worden ist, daß »in die Gigantomachien der Vasen vermuthlich viel übergegangen sei von dem Peplos der Panathenaeen«[a]).

Nun unterliegen allerdings diese die Gigantomachie darstellenden Stickereien des an den großen Panathenaen der Göttin dargebrachten Peplos nicht dem geringsten Zweifel und die Zeugnisse auch dafür, daß es sich hierbei um Gesammtdarstellungen der Kämpfe vieler, ja aller olympischen Götter handele sind gleichfalls bestimmt genug[b]) während z. B. dasjenige Platons[c]) das Alter der Sache beweist. Auch bekannt und angesehn genug waren eben diese Darstellungen ohne alle Frage, um grade athenischen Kunsthandwerkern als die nächstliegenden Vorbilder gelten zu dürfen und endlich soll auch das nicht verkannt werden, daß sich bei den Stickereien des panathenaeischen Peplos, obwohl sie alle vier Jahre erneuert wurden, weil sie an einem so heiligen Gegenstande hafteten, mit aller Wahrscheinlichkeit diejenige Festigkeit in der Wiederholung einer einmal angenommenen Darstellungsweise voraussetzen läßt, welche allerdings vorausgesetzt werden muß, wenn man die eine feste Tradition bewahrenden Vasenbilder von ihnen ableiten will. Nur für Eines, das aber grade den archaïschen Vasen gegenüber von besonderer Bedeutung ist, fehlt wenigstens jedes ausdrückliche Zeugniß, für das Alter der Stickereien nämlich; oder hat Wieselern[d]) ein solches Zeugniß vorgelegen, als er schrieb, in Athen pflegte der an den Panathenaeen darzubringende Peplos »von Anfang an und hauptsächlich mit Stickereien, die den Kampf der Götter und der Giganten darstellten, geschmückt zu werden«? Und was heißt von Anfang an? Wie dem

a) Welcker zu Müllers Handb. d. Archaeol. § 396. Anm. 4. a. E., Wieseler a. a. O. S. 160.

b) Vergl. nur Procl. ad Plat. Timaeum p. 26. F. (p. 60 ed. Schneider) ὥσπερ ἐκεῖνος ὁ τῶν Παναθηναίων πέπλος ἔχει τοὺς Γίγαντας νικωμένους ὑπὸ τῶν Ὀλυμπίων θεῶν, den Schol. ad Plat. Remp. p. 143 (Ruhnken) ἐν οἷς (Παναθηναίοις) πέπλος τις ἀνήγετο τῇ Ἀθηνᾷ καθ' ὃν ἐδείκνυτο ἡ κατὰ τῶν Γιγάντων ταύτης τε καὶ τῶν Ὀλυμπίων νίκη θεῶν und s. Boeckh a. a. O. Creuzer, Symbolik 3. Aufl. III. S. 474 f.

c) Euthyphro p. 6. B. καὶ πόλεμον ἄρα ἡγεῖ σὺ εἶναι τῷ ὄντι ἐν τοῖς θεοῖς πρὸς ἀλλήλους καὶ ἔχθρας γε δεινὰς καὶ μάχας καὶ ἄλλα τοιαῦτα πολλά, οἷα λέγεταί τε ὑπὸ τῶν ποιητῶν καὶ ὑπὸ τῶν ἀγαθῶν γραφέων τά τε ἄλλα ἱερὰ ἡμῖν καταπεποίκιλται καὶ δὴ καὶ τοῖς μεγάλοις Παναθηναίοις ὁ πέπλος μεστὸς τῶν τοιούτων ποικιλμάτων ἀνάγεται εἰς τὴν ἀκρόπολιν;

d) Allgem. Encyclopaedie a. a. O. S. 158.

aber auch sei, an sich unwahrscheinlich ist ein höheres Alter der Peplosstickereien und auch der Darstellungen der Gigantenkämpfe in diesen nicht und eben so wenig die Zurückführung der ständigen Motive der Vasenbilder auf dieses Vorbild, nur daß man dabei die Möglichkeit nicht ganz außer Betracht setze, daß eine alte epische Poesie, so schwer diese näher zu bestimmen sein mag[a]), die Scenen der Kämpfe in lebhafter Schilderung so bestimmt ausprägte, daß auch hier wie bei der Geschichte von Troilos und bei anderen epischen Scenen die populäre Kunst der Topfmalerei — und warum nicht etwa auch die heilige der Peplosstickerei? — unter den Einfluß der populären Poesie gerieth, dem sie sich nur langsam zu entziehn vermochte und dem sie die die älteste Periode überdauernde Stetigkeit nicht weniger Motive verdankt.

Je weniger gewiß aber die Art und der Grad des Einflusses ist, welchen die Peplosstickereien auf die Vasenbilder gehabt haben, um so weniger wird man die letzteren zur Reconstruction der ersteren und zur Entscheidung der Frage benutzen können, über welche sich auch nach den schriftlichen Quellen nicht absprechen läßt, ob nämlich die Stickereien, wie Boeckh (a. a. O. p. 193) aus ihrer großen Zahl schloß, den ganzen Peplos bedeckten, oder ob sie, wie Creuzer nach Böttiger[b]) wollte, auf den Saum des Gewandes oder einen Streifen desselben, ähnlich demjenigen am Gewande der archaïstischen dresdener Athena (s. unten) beschränkt waren, eine Ansicht, welcher sich auch Andere[c]) mehr oder weniger bestimmt zuneigten und welche wenigstens durch die Hinweisung auf die Anzahl der Bilder nicht widerlegt wird, so lange wir die Größe und Ausdehnung dieser Bilder nicht kennen. Haben wir dagegen in der dresdner Statue eine getreue Copie des Xoanon der Athena Polias, in ihrem Gewand eine Nachbildung der realen Gewandung dieses Xoanon anzuerkennen, wie dies Beides neuestens Jahn a. a. O. nachdrücklich fordert, so würde die Frage entschieden und nur das Eine bestimmt festzuhalten sein, daß die Gruppen der Gigantomachie in den die Stickereien nachahmenden Reliefen am Peplosstreifen der dresdener Statue für die Art der Darstellung dieser Kämpfe in den wirklichen Stickereien um so weniger maßgebend sein können, als sie einerseits als plastische Bildungen ihren eigenen Gesetzen unterliegen und andererseits durch ihren freien Stil jede Beziehung auf die Stickereien wenigstens der ältern Zeit aufgeben. Wohl also auf die Art, wie die Stickereien angebracht waren, nicht aber auf deren Composition wird man aus den Reliefen an dem Peplos der dresdener Statue Schlüsse machen dürfen.

Unter den

schwarzfigurigen Vasen[d])

unter welchen mehre einen Stil zeigen, gegen dessen echte Alterthümlichkeit sich beträchtliche Zweifel erheben, ragt durch sorgfältige Zeichnung sowohl wie durch Figurenzahl hervor

a) Vergl. Wieseler a. a. O. S. 141, Preller, Griech. Mythol. 2. Aufl. I. S. 57.

b) Creuzer, Symbolik a. a. O., Böttiger, Andeutungen zu 24 Vorlesungen S. 57 f.

c) Schorn in der Amalthea II. S. 209, O. Müller, Handb. d. Archaeol. § 96 No. 13 und in der Abhandlung: Pallas-Athene in der Allgem. Encyclopaedie § 21. 36, O. Jahn, De antiquissimis Minervae simulacris Atticis p. 12.

d) Vergl. das relativ vollständigste Verzeichniß bei Gerhard, Auserlesene Vasenbilder I. S. 25 ff. Anm. 23 ff.

No. 1. Das Gemälde einer Amphora in München[a]). Zeus, in der Chlamys, welche ihm nur um Brust und Schulter hangt und den ganzen übrigen Körper nackt läßt, mit bloßem, mit einer Binde geschmücktem Haupte, besteigt den Wagen mit vier Pferden, von denen das vorderste weiß gemalt ist; er hält in der Linken den Zügel und eine dünne Gerte, die nur als Pferdestachel (κέντρον) nicht als Scepter gelten kann, während er mit der Rechten den Blitz schwingt. Herakles im Chiton und Löwenfelle steht bogenschießend auf dem Wagen, aus dem er, offenbar um eine schußgerechte Stellung zu gewinnen, den linken Fuß vorwärts auf die Deichsel gesteilt hat, neben diesem wird ein bereits hingestürzter Gigant (Enkelados) von Athena, welche einen langen Chiton, Aegis und Schild hat und die in dem Wagen entgegengesetzter Richtung vorschreitet, mit der Lanze durchbohrt; neben den Pferden ist ein zweiter Gigant niedergestürzt, während ein dritter und vierter heraneilen, der erstere, auf welchen Herakles zielt und dessen Kopf hinter den Pferden nicht sichtbar ist, mit geschwungener, der andere, bärtige, mit eingelegter Lanze. Die Kehrseite der Vase enthält die Fortsetzung desselben Bildes, zunächst einen fünften mit gezückter Lanze herbeieilenden Giganten, dann Poseidon, welcher mit einer Chlamys angethan und mit dem Schwerdt umgürtet, einen sechsten rücklings bereits zu Boden sinkenden Giganten (Ephialtes? Polybotes?) mit dem Dreizack durchbohrt und den Felsen oder die Insel Nisyros[b]) auf denselben stürzt; ihm eilen ein siebenter und achter Gigant zu Hilfe.

Die folgenden Vasenbilder stellen Zeus gepanzert dar:

No. 2. Amphora aus Ponte della Badia im britischen Museum[c]). Zeus, unter dessen Panzer ein kurzes, faltiges und mit einzelnen kleinen Blumen bestiektes Gewand herabhangt, besteigt den Wagen mit vier Pferden, von denen zwei weiß gemalt sind; sein bloßes Haupt ist ungeschmückt; mit der Linken hält er die Zügel der anspringenden Pferde, während er mit der Rechten den doppelt dreizackig gestalteten Blitz erhebt. Neben ihm steht, hier wie in dem vorigen und in mehren der folgenden Vasenbilder, mit dem rechten Fuß im Wagensitze, mit dem linken auf der Deichsel, Herakles im Löwenfell, den Bogen gegen die herankommenden Giganten spannend. Neben den Pferden, hier aber in derselben Richtung mit denselben vorschreitend, wie dies die gewöhnliche Vorstellung ist, schwingt Athena, bekleidet mit einem langen, faltenlosen und reichlich bestiekten Chiton, die Brust mit der schlangenumsäumten, aber nicht mit dem Gorgoneion versehenen Aegis bedeckt, auf dem Haupt einen enganliegenden Helm mit sehr hohem Busch und den Schild am linken Arme, die Lanze gegen einen unter den Pferden vorüber niedergefallenen Giganten (Enkelados), welcher umblickend sich mit dem Schilde zu decken sucht und mit der Rechten einen Stein erfaßt zu haben scheint. Vor den Pferden dringen zwei andere Giganten an, von denen der eine jugendlich, wie Zeus gepanzert, aber mit Beinschienen, mit enganliegendem Helm mit niedrigem Busche, die Lanze schwingend und mit erhobenem linken Arme dargestellt ist, der zweite, bärtig gebildet, einen Helm mit hohem Busch wie Athena und einen

a) In Jahns Verzeichniß der münchener Vasensammlung No. 719, vergl. Gerhard a. a. O. c. Unedirt, in Durchzeichnung vorliegend.

b) Vergl. Apollod. I. 6. 2. und s. weiterhin zu den Vasen mit rothen Figuren.

c) No. 557. Unedirt, in Zeichnung vorliegend. Vergl. Jahn im Bull. dell' Inst. von 1839 p. 22.

weniger deutlichen Panzer sowie Beinschienen trägt, während ein mit großen Blumen verziertes Chlamydion um seine Schultern hangt und er mit niedrig eingelegter Lanze vorschreitet. Hinter dem Wagen und in entgegengesetzter Richtung vordringend hat eine Göttin in knapp gegürtetem, faltenlosem, nicht sehr langem, aber überaus reich besticktem Chiton, das Haupt mit einer purpurnen Taenie geschmückt, einen vor ihr weichenden vierten, bärtigen Giganten auf das Knie gestürzt und bedroht ihn mit dem Schwerdte, während sie ihn am Halse gefaßt hält und einen Fuß auf sein am Boden liegendes Bein gesetzt hat. Er sucht sich mit dem Schild und der eingelegten Lanze der Göttin zu erwehren, die am wahrscheinlichsten Hera zu benennen sein wird. Die Kehrseite der Vase nimmt eine bakchische Scene ein, deren äußerste Figuren, ein paar alte, langschwänzige Satyrn, so nahe an die Personen der Vorderseite herangerückt sind, daß sie diese, namentlich den zulezt erwähnten Giganten, zum Theil bedecken. Die Zeichnung ist fleißig und sauber und es sind kaum bestimmte Merkmale wahrzunehmen, nach denen man den Stil für nur archaïstisch zu halten hätte. — Wohl dagegen ist dies der Fall bei

No. 3, einer Amphora von nachlässiger Zeichnung in Florenz[a]. Zeus ist fast eben so dargestellt wie in der vorigen Nummer, aber mit einer Binde und drei seltsamen, wie kurze Spieße aussehenden Gegenständen im Haar[b], dagegen ohne Blitz in der zum Blitzschwingen erhobenen Rechten. Neben dem Wagen schreitet Herakles im Löwenfelle bogenspannend, zwischen Wagen und Pferden Athena lanzenschwingend und noch etwas weiter voran Ares, von welchem nur der obere Theil des Körpers, so weit er über den Pferden hervorkommt, gemalt ist, in derselben Angriffsweise. Unter den Pferden liegt ein bereits getödteter Gigant, vor denselben schreitet ein zweiter mit zum Lanzenschwingen erhobener Rechten, aber ohne dargestellte Lanze, den Schild am linken Arme gegen die verbündeten Gottheiten heran. — Auf der Kehrseite ist eine Athenageburt, d. h. die Scene vor dem Erscheinen der Göttin gemalt in einer Weise, die durch manche Einzelheiten, so z. B. die Bartlosigkeit des Zeus den Eindruck verstärkt, welchen auch die Vorderseite macht, daß es sich hier um Nachahmung des alten Stils handelt.

Am nächsten scheint diesem Bilde, nach Gerhards[c] Angabe dasjenige

No. 4 einer aus Caere stammenden Amphora im Vatican zu stehen, von dem nur bemerkt wird, es zeige auf der Vorderseite einen kämpfenden Giganten mehr, auf der Kehrseite sechs Kämpfer (Giganten?), — sowie, nach der Stelle, wo es angeführt wird[d], dasjenige

No. 5 einer »bakchischen« Amphora des Prinzen von Canino (No. 1895), welches demjenigen der münchener Amphora (No. 1) ähnlich genannt wird, doch ist (wie in No. 3) Ares als Mitkämpfer vorauszusetzen[e], wogegen wahrscheinlich hier so gut wie in No. 2—4 Poseidon fehlt[f]. Der bekämpften Giganten sind drei.

a) Abgeb. bei Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. Taf. 5, vergl. S. 25; Inghirami, Vasi fittili I tav. 75, Élite céramographique I. pl. 1, vergl. noch Bull. dell' Inst. von 1838 p. 55.

b) Inghirami a. a. O. p. 117 mißverstand diese als Reste des Dreizacks, weshalb er die Figur für Poseidon hielt. Am wahrscheinlichsten sind es Reste eines Blitzes.

c) Auserl. Vasenbb. I. S. 25 Note 23 b.

d) Gerhard a. a. O. d, vergl. Rapporto volcente Note 237 b.

e) Vergl. Gerhard a. a. O. S. 26 Note 25.

f) Vergl. Gerhard a. a. O. Note 27.

Eine ganz neue Figur tritt an Ares' Stelle in

No. 6 einer früher in Depolettischem Besitze befindlich gewesenen Amphora, welche Gerhard[a] so beschreibt: »Zeus, Athena, Herakles und ein Silen (s. unten) gegen Giganten ausziehend«. — Auf

No. 7, einer aus der Candelorischen Sammlung in diejenige des Vatican übergegangenen Hydria ist die Zahl der Götter auf Zeus und Athena zusammengezogen, welche zu Wagen gegen drei Giganten kämpfen[b].

Die beiden folgenden Nummern sind unsicher:

No. 8. Amphora aus Canino'schem Besitz im britischen Museum[c]. Ein Viergespann mit einem weißen Pferd in lebhafter Bewegung, unter den Pferden ein gefallener Gigant, neben demselben Athena mit gegen den Gefallenen geschwungener Lanze. Im Wagensitze, jedoch den einen Fuß auf die Deichsel vorgestellt (wie oben in No. 1 u. 2 und unten in No. 10 Herakles) kniet Ares[d], welcher ebenfalls seinen Speer auf den Gefallenen zückt; Zeus endlich erscheint nur als Lenker der Pferde ohne selbst mitzukämpfen. Auf der Kehrseite die auf panathenaeischen Amphoren gewöhnliche Athena zwischen zwei Säulen auf denen Hähne stehn, jedoch ohne die übliche Inschrift.

Eine fast identische Vorstellung findet sich nach der Beschreibung auf

No. 9, einer ebenfalls früher Canino'schen Amphora daselbst No. 511, mit der einzigen Hauptverschiedenheit, daß der Gefallene unter den Pferden eine Fackel hält. Auf der Kehrseite ein Zweikampf. Während das Bild von No. 500 als »Gigantomachie« bezeichnet wird, glaubt der Verfasser des londoner Vasenkatalogs hier Diomedes zu erkennen, welcher den Angriff der Troer auf das Schiffslager zurückwirft. Wie überaus geringe Wahrscheinlichkeit diese Deutung, zu der nur die Fackel den Anlaß gegeben haben kann, besitze, muß einleuchten, wenn aber hier der mit denselben Worten wie in jener Nummer beschriebene Wagenlenker nicht Zeus genannt wird, so kann das unter dem Einfluß der falschen Erklärung stehn, es läßt sich aber nicht läugnen, daß es zugleich die Benennung für die entsprechende Figur der andern Vase zweifelhaft macht, wie es sich denn für Zeus nicht recht schicken will, im Gigantenkampf als bloßer Wagenlenker des Ares ohne eigene Betheiligung am Kampfe zu handeln. Im Übrigen wird man die vielfachen Analogieen dieser Darstellungen mit den sicheren Gigantomachien gewiß nicht verkennen.

Eine wesentlich andere, zugleich figurenreichere Composition bieten die folgenden Vasenbilder, in welchen Zeus nicht vom Wagen herab, sondern zu Fuße kämpft. Am klarsten ist in den Hauptsachen, freilich nicht in manchen Nebenfiguren

No. 10, ein Krater des Malers Nikosthenes im britischen Museum[e]. In der Mitte der Vorderseite schwingt Zeus, welcher in einen langen, faltenlosen und rauten-

---

a) A. a. O. S. 25 Note 23e, vergl. S. 26 Note 26.

b) Gerhard, Rapp. volc. Note 237a, Auserl. Vasenbb. S. 26 Note 23f.

c) No. 500.

d) Für eine so ausgezeichnete Stellung des Ares im Gigantenkampfe lassen sich litterarisch nur späte Quellen anführen, siehe Wieseler a. a. O. S. 149, welche aber immerhin auf alter Überlieferung beruhen können.

e) No. 560, vergl. Brunn, Künstlergeschichte II. S. 715. Unedirt, in Zeichnung vorliegend.

förmig buntgestickten Chiton und ein in großen Falten um den Körper und über den linken Arm geworfenes Himation gekleidet, übrigens ungeschmückt ist, den roh gemalten, doppelt dreizackigen Blitz gegen einen ihm unmittelbar mit geschwungener, nur flüchtig angedeuteter Lanze entgegenkämpfenden Giganten (Porphyrion?). Ihm zur Seite und nur wenig zurück erhebt Athena, im langen gestreiften und mit gestickter Borte geschmücktem Chiton, der schlangenumsäumten feingeschuppten (punktirten) Aegis ohne Gorgoneion und im enganliegenden (attischen) Helme, den runden Schild am Arme, die nicht ausgedrückte Lanze gegen denselben Feind. Folgt ein im gestreckten Galopp heransprengendes Viergespann, in dessen Wagensitze, den linken Fuß auf der Deichsel, Herakles im Löwenfelle steht, nicht aber als Bogenschütze, sondern die (nicht gemalte) Lanze schwingend und mit dem Schild am linken Arme, neben ihm der Wagenlenker (Jolaos?) im gewöhnlichen langen Wagenlenkergewande, barhaupt, den Schild auf den Rücken geworfen, mit beiden Händen die Zügel der mächtig ausgreifenden Rosse haltend. Neben diesen eilt eine oberwärts und an den Füßen bekleidete männliche Figur dahin, welche ein paar mächtige, stilisirte Flügel, nicht aber an den Schultern, sondern an den Seiten, unter den Armen (attached to his waist sagt der londoner Katalog richtig) angewachsen hat. Sie wird von dem Verf. des londoner Katalogs (Hawkins) und von Brunn, von Beiden aber zweifelnd als ein Windgott erklärt. Da die einzigen vergleichbaren, aber auch nicht genau übereinstimmenden daemonischen Wesen diejenigen auf der in den Mon. dell' Inst. Vol. III. tav. 24 unten publicirten Vase sind, welche E. Braun[a]) als Deimos und Phobos erklärt, so wird sich über die Richtigkeit jener frageweisen Bezeichnung eben so wenig absprechen, wie dieselbe mit Zuversicht durch eine andere ersetzen lassen. Hinter der Quadriga schreitet, am Hute kennbar, Hermes, waffenlos, das Haupt zu zwei ruhig stehenden, jugendlich männlichen Figuren, einer lang bekleideten und einer nackten, zurückgewendet, welche durch Hermes Beziehung zu ihnen allerdings mit in die Handlung gezogen scheinen, an der sie aber sonst keinen Antheil haben, so wenig wie ein entsprechendes Paar am andern Ende des Bildes (auch hier die eine nackt, die andere bekleidet), welche, im lebhaften Gespräche mit einander begriffen, höchstens indirect an dem Kampfe betheiligt sind.

Auf der rechten Seite des Bildes, jenseits des von Zeus bekämpften Giganten finden wir ein zweites eiligst und offenbar auf der Flucht dahinsprengendes Viergespann, in dessen Wagensitze neben dem Lenker ein rückwärts gewendeter Gigant mit zum Speerschwingen erhobener Rechten und vorgehaltenem Schilde steht. Neben den Pferden, aber ihnen entgegen, schreitet lebhaft eine langgewandete weibliche Figur mit erhobener rechter Hand. Sie ist übereinstimmend von Hawkins und von Brunn ohne alles Bedenken Gaea, die Mutter der Giganten genannt worden, welche, nach Brunn, ihre Söhne zum Kampf ermuntere. Die Möglichkeit, ja die Wahrscheinlichkeit dieser Erklärung soll nicht angefochten werden, ihre volle Sicherheit kann aber Niemand verbürgen und jedenfalls ist das Vorkommen dieser Figur, welche in Vasenbildern des vollkommenen und spätern Stils wiederkehrt, in einem Gemälde dieser alten Art besonders bemerkenswerth. Möglicherweise, aber nicht

a) In den Annali dell' Inst. von 1840 p. 169 f.

wahrscheinlich, ist sie auch in der einen oder in der andern Figur der folgenden Nummer zu erkennen.

Auf der Kehrseite des Kraters ist eine Kampfscene mit zwei in der Mitte angebrachten auseinander sprengenden Viergespannen dargestellt, auf deren nähere Bestimmung Hawkins und Brunn verzichten, welche aber ganz füglich Nichts als die Fortsetzung des Gigantenkampfes der Vorderseite sein kann, ohne daß freilich die einzelnen kämpfenden Götter (wir werden ihrer vier gegen sechs Giganten anzunehmen haben, die etwa Apollon, Ares, Hephaestos und Poseidon benannt werden könnten) persönlich, in Bewaffnung und Kampfart einzeln charakterisirt sind, indem alle zehn Kämpfer gleichartig in der gewöhnlichen griechischen Waffentracht erscheinen und, soweit sie nicht gefallen sind, mit Lanzen kämpfen. Der Gedanke, daß hier eine Fortsetzung des Gigantenkampfes der Vorderseite gegeben sei, wird dadurch nahe gerückt, daß sich mehre Motive, die wir sonst in Gigantenkämpfen finden, hier wiederholen, so der todt hingestreckte Kämpfer unter den Pferden des Viergespanns links (wie in No. 1—3, am genauesten in 3), der rückwärts hinsinkende vor jenen des Gespanns auf der rechten Seite (wie in No. 1 und 2), ein vor dem Gegner, dem siegenden Gotte, auf das Knie stürzender dritter und vierter Kämpfer (ähnlich wie in No. 2) wozu endlich noch das augenscheinlich allgemeine Unterliegen der in der Mehrzahl dargestellten einen Partei, der Giganten, kommt, ein Zug, welchen, und zwar mit vollem Rechte, die meisten dieser Darstellungen, namentlich auch die rothfigurigen Vasenbilder festhalten.

In Betreff des Stils des überaus fruchtbaren Nikosthenes hebt Brunn (a. a. O. S. 709) hervor, daß seine Arbeiten sich mehr durch Manierirtheit, als durch künstlerisches Verdienst auszeichnen, daß die Behandlung meist ausgesprochen decorativer Art sei und daß seine Gegenstände demgemäß selten ein besonderes Interesse darbieten. Dies Letztere trifft hier nicht zu und auch die Art der Darstellung, obwohl ihr einige Maniertheit nicht ganz abgesprochen werden soll, entbehrt doch, namentlich in den gut gezeichneten Pferden, aber auch in mancher der menschlichen Gestalten nicht einer gewissen Frische, welche uns den Stil wohl als einen original alten wird ansprechen lassen.

In manchen Punkten weit weniger klar sind

No. 11, die in vielen Dingen mit einander übereinstimmenden Bilder der Vorder- und der Kehrseite einer Kylix, welche früher in Canino'schem, dann in Basseggio'schem Besitze war (jetzt?)[a]. Auf der besser erhaltenen Hälfte (Gerhard 62) finden wir die unbehelmte, aber mit Aegis und langer Lanze ausgestattete (schwarzgemalte) **Athena** (in 61 fragmentirt) zügelnd und neben ihr den mit der Leontis angethanen **Herakles** (in beiden Hälften erhalten) in der gewohnten Stellung bogenschießend auf rasch dahineilendem Viergespann. Neben den Pferden läuft mit großen Schritten und hoch erhobenen Armen eine weiß (in 61 schwarz) gemalte waffenlose **weibliche Figur**, hinter dem Wagen eine **männliche** und eine **weibliche** Person und **Hermes** mit Petasos und Kerykeion (in 61 nur die Reste von zwei schwarz gemalten Figuren). Vor den Pferden schreitet im langen Chiton und über die Schultern geworfener Chlamys **Zeus**, mit heftiger Bewegung in der Rechten den kümmerlich gemalten Blitz schwingend (in 61 blickt er um und ist nicht sichtlich bewehrt).

a) Abgeb. bei Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. Taf. 61. 62, vergl. S. 26 Note 241 u. S. 190 f.

Vor ihm ein zweiter, rasch hinsprengender Wagen, in dessen Sitz in 62 nur eine gerüstete und beschildete Figur, die Pferde lenkend, steht, während wir in 61 neben dieser einen zweiten Gerüsteten finden, welcher in der mehrfach in dieser Vase wiederholten Stellung mit dem einen Fuß auf der Deichsel, aber rückwärts gewendet, einen Speer erhebt. Hierin wiederholt sich also das Motiv, welches wir in No. 10 fanden und es kann kaum zweifelhaft sein, daß es sich auch hier wie dort um ein fliehendes Gigantengespann handelt. Aber auch die neben den Pferden und ihnen entgegeneilende Frau, welche in der vorigen Nummer frageweise als Gaea bezeichnet wurde, kehrt in 62, weiß gemalt, wieder, während an ihrer Stelle in 61 eine jetzt bis auf den Kopf fehlende, schwarz gemalte Figur erscheint, welche mit erhobenem Arm in der Richtung der Pferde dahineilt, die aber, soviel kann man feststellen, nicht einen Giganten darstellt. Endlich finden wir vor den Pferden dieses Gespanns zur Rechten und ihm entgegeneilend in 62 einen bärtigen, langgewandeten Mann (Dionysos?) und einen mit Chlamys und Petasos (?) ausgestatteten, während in 61 an dieser Stelle drei Figuren gemalt sind, die erste im langen geblümten Gewande, durch einen Epheukranz (?) als Dionysos charakterisirt, die letzte durch Petasos und Kerykeion als Hermes bezeichnet, zwischen beiden eine weiß gemalte Frau, welche Gerhard als Demeter (?) verstehn will. Unlesbare Inschriften sind zahlreich über die Fläche beider Bilder zerstreut, zu entziffern ist nur ein ΗΙΠΟΚΡΙΤΟϟ ΚΑΛΙϟΤΟϟ unter dem Henkel.

An diese Stelle scheint zu gehören:

No. 12, eine »Amphora von roher Provinzialmanier« früher Depoletti'schen Besitzes [a]. »Auf einem Wagen mit Flügelrossen (?) sprengt einer der Götter (Poseidon? G.) einem Giganten entgegen; die anderen: Athena, Ares (? G.), Apollon (? G.) vielleicht auch Zeus kämpfen einzeln zu Fuße«.

Erst hier kann als

No. 13 eine Amphora aus Caere, früher Campana'schen Besitzes, jetzt in Paris [b]) eingefügt werden [c]), weil sie von jedenfalls nur pseudo-archaïschem Stil ist und eine Reihe von Zügen enthält, welche sie als Parodie erscheinen lassen. Das Bild zeigt uns drei Götter und zwei Göttinnen im Kampfe gegen sieben Giganten. Zeus erscheint in voller Rüstung; er trägt einen Helm mit doppeltem von einem Vogelkopfe getragenem Busch, einen Harnisch und einen großen, runden, von Schlangen umsäumten Schild, welcher an die Aegis (ohne Gorgoneion) mag erinnern sollen, aber, so wie diese in ihrer richtigen Form nie beim Zeus Gigantomachos vorkommt, weit eher wie eine Parodie derselben erscheint. Mit des Gottes vollständiger Wappnung, nicht minder aber mit dem gesammten komischen Charakter seiner Darstellung steht es in Übereinstimmung, daß er nicht seinen Blitz, sondern ein gewaltiges Schwerdt gegen die drei Giganten schwingt, welche sich ihm entgegengestellt haben und von denen einer bereits am Boden liegt, während die beiden anderen ihre Lanzen gegen den Gott erheben. Beigeschrieben ist diesem sein Name, aber in einer orthographischen und palaeographischen Form ΙΗVΣ (rückl.), welche

a) Angeführt von Gerhard a. a. O. S. 26 Note 23 k.

b) Cataloghi del Museo Campana Ser. II. No. 39; de Witte, Notice sur les vases du Musée Napoléon III. p. 20. 39.

c) Abgeb. in den Mon. dell' Inst. Vol. VI. VII. tav. 78 mit Text von Jahn in den Annali von 1863 p. 243 sqq.

schwerlich für ernsthaft oder irgend einer Periode und Landschaft (am wenigsten wohl Athen) eigenthümlich gelten kann. Der gefällte Gigant ist Ἀγασθένης genannt und die beiden noch kämpfenden tragen die auch sonst bekannten Gigantennamen des Ephialtes und Hyperbios, aber in dieser seltsamen Schreibung HIPAIAΛTES und VΠΗΡΒΙΟΣ (rückl.).

Unmittelbar hinter Zeus bekämpft Hera (HEP..) einen jugendlichen, wahrscheinlich Ἀρπόλυκος (ΑϘΠΟΛΙ...) genannten Giganten, welcher in voller Waffnung, den Speer in der Hand und den Schild zu seinem Schutz erhebend, bereits aufs Knie gefallen ist (vergl. No. 2). Seine Abwehr ist fruchtlos; die Göttin, welche mit langem Chiton bekleidet und behelmt ist und die Scheide ihres Schwerdtes an der Seite trägt, hat den Gegner an Schulter oder Hals gefaßt und ist im Begriff, ihn mit dem Schwerdte zu durchbohren.

Den Mittelpunkt der Kehrseite nimmt Athena (ΑΘΕΝΑΗ) ein; bekleidet und gerüstet wie Hera (nur daß ihr Helmbusch wie der des Zeus von einem Vogelhalse getragen wird) bedroht auch sie ihren ebenfalls bereits aufs Knie gesunkenen, aber bärtigen Gegner Enkelados (ΗΕΚΗΕΛΑΔΟΣ rückl.) mit dem Schwerdte, während dieser, schon aus einer Brustwunde blutend, seinerseits im Begriff ist, sein Schwerdt zu ziehn.

Links hinter Athena hat Hermes (ΗΕΡΜΕΗΣ rückl.) mit der Lanze seinen Gegner Polybios (? erh. ....ΒΙΟΣ) in der Brust durchbohrt, während er den bereits gestürzten am Helmbusche festhält. Hermes ist bärtig dargestellt, trägt Petasos und Stiefeln und über dem Chiton ein umgeknüpftes Thierfell wie unten in No. G und wie Ares in No. C oder wie Theseus in etlichen alten Darstellungen des Kampfes mit dem Minotauros[a]) und hat ein Schwerdt umgegürtet. Auf der andern Seite, rechts von Athena ist Poseidon daran, den vor ihm geflohenen und auf der Flucht gestürzten Polybotes (ΠΟΛVΒΟΤΕ rückl.) mit dem Dreizack zu durchbohren und mit der Insel zu bedecken, welche nebst dem halben Arme des Poseidon und dem Kopfe des Polybotes nicht recht verstanden ergänzt ist. Poseidon, durch gewaltigen Haarwuchs ausgezeichnet, mit sehr deutlich karrikirtem Gesicht, trägt einen enganliegenden, wie mit bunten Fischschuppen bedeckten Chiton (Panzer?), in welchem auch ein gutes Theil scherzhafte Absichtlichkeit zu liegen scheint, welche übrigens durch die ganze Darstellung mehr oder minder unverkennbar sich hinzieht [155]) und mit der regellos verwilderten Orthographie und Palaeographie der Namen zusammen dieser Vase ihre Stelle unter jenen, insgesammt, wie auch diese, aus Caere stammenden Parodien alten Stils anweist, von denen Helbig[b]) eine kleine Folge unter dem Titel Imitazioni di Vasi Corintii zusammengestellt hat, obgleich weder dieser unsere Gigantenvase mit aufgezählt, noch Jahn ihren wahren Charakter beachtet hat. Dies muß aber geschehn, weil man zu falschen Schlüssen gelangen würde, wenn man die Eigenthümlichkeiten der Bewaffnung und Kampfart der Gottheiten in diesen Bildern mit denjenigen Erscheinungen zusammenwürfe, welche uns echt archaïsche Gemälde oder deren ernsthafte Nachahmungen darstellen [156]).

In den folgenden Vasenbildern, welche hier nur anhangsweise kurz verzeichnet werden können, fehlt Zeus.

---

a) Jahn, Archaeol. Beiträge S. 260.
b) Annali dell' Inst. von 1863 p. 210 sqq.

A. Amphora, früher Candelorischen Besitzes [a]. »Athena und Ares im Wagen, Iris (Nike [b]) lenkend (?) gegen drei Giganten, dazu noch ein Zweikampf; Rvs. Poseidon, Athena abermals [c]), Ares desgleichen (?) im Zweikampf, noch eine Kämpfergruppe und noch ein Gigant«.

B. Lekythos des Marchese Mallia in Terranuova [d]. »Drei Zweikämpfe; außer Athena (mit der Aegis) und Ares kämpft lanzenwerfend noch eine andere Göttin (Demeter (?) oder Artemis [e]) gegen den ihr gegenüberstehenden Giganten«.

C. Sehr ähnlich scheint das derb archaïsche Bild einer aus Canino'schem Besitze (No. 3154) später in denjenigen Gerhards übergegangenen Oinochoë [f]. »Auf einen bereits sinkenden, schwer gerüsteten Krieger dringen mit gezückten Lanzen drei Gottheiten ein: voran die erste der zwei behelmten und langbekleideten Minervengestalten (?), die Brust mit übergeschlagenem Mantel bedeckt (ohne Aegis) in der L. einen runden Schild haltend (Hera? s. No. 2 u. 13). Als zweite Figur schreitet der Kriegsgott vor; er ist mit Helm und Beinschienen, mit kurzem Chiton und darübergeknüpftem Fell, mit dem Speer und einem runden Schilde versehn. Endlich folgt Pallas, welcher die Aegis zu auszeichnender Brustbekleidung gereicht, außerdem unterscheidet sie die Länge und Spitze ihrer Lanze und die in boeotischer Weise ausgeschnittene Form ihres Schildes (von der erstern, ebenfalls als Athena bezeichneten Göttin)«.

D. Hydria im britischen Museum No. 482 aus Canino'schem Besitze No. 1909. In der Mitte Athena im langen gestickten Chiton mit einem Umwurf um die Schultern und behelmt im Kampfe mit zwei Giganten, von denen der eine (Enkelados), bereits gefallen, so eben von der Lanze der Göttin durchbohrt werden soll, während der andere gegen sie seinen Speer erhebt; rechts eine fast genau entsprechende Göttin (nach Hawkins Hera Hoplosmia; möglicherweise Athena zum zweitenmale Male) ebenfalls einen auf das Knie gefallenen Giganten mit der Lanze durchbohrend; links eine dritte Göttin (Artemis?) ohne Helm gegen zwei Giganten im Speerkampfe, von denen wieder der eine gefallen ist und von ihr durchbohrt wird und der andere seine Lanze erhebt.

E. Stamnos, ehemals Durand [g]. Auf der Vorderseite Athena und Dionysos je einen, auf der Kehrseite Apollon mit dem Schwerdte einen dritten Giganten bekämpfend.

F. Lekythos im britischen Museum No. 613. Athena mit Aegis und Speer wie in vielen Einzeldarstellungen dieses Kampfes gegen den weichenden und fallenden Enkelados und Poseidon mit Dreizack und Felsblock gegen einen zweiten Giganten.

G. Oinochoë desselben Museums No. 643 aus der Durand'schen Sammlung

a) Angeführt von Gerhard, Auserl. Vasenbb. S. 26 Note 23 i.

b) Vergl. Wieseler a. a. O. S. 164 und siehe unten.

c) Von der im Gigantenkampf und sonst doppelt erscheinenden Athena (Gerhard, Zwei Minerven S. 4 Anm. 9 und unten No. C) soll in der Kunstmythologie dieser Göttin gehandelt werden, für den Gigantenkampf vergl. einstweilen Welcker, Alte Denkm. V. S. 322 f.

d) Gerhard a. a. O. S. 27 vergl. Note 32 m und Ann. dell' Inst. von 1835 p. 39.

e) Nicht etwa am ehesten Hera? s. No. 2 und 13.

f) Beschrieben in der Archaeol. Zeitung von 1846 S. 305 mit Note 8.

g) De Witte, Cab. Durand. No. 121, vergl. Gerhard a. a. O. S. 27 Note 34.

No. 32. Athena bekämpft den bereits fallenden Enkelados, dem ein zweiter Gigant mit geschwungener Lanze zu Hilfe eilt, während andererseits hinter Athena zu ihrem Beistande der bärtige Hermes herankommt, welcher den Speer schwingt, ein Schwerdt umgehängt hat und außer mit Chiton und Chlamys, Petasos und Stiefeln, wie in No. 13, mit einem Thierfell bekleidet ist.

H. Oinochoë ehemals in Gerhards Besitze [a]). Athena und eine andere Göttin ähnlich wie in B. je einen Giganten bekämpfend [b]).

I. Amphora ehemals in Gerhards Besitze [c]). Athena und Dionysos je einen Giganten niederwerfend.

K. Amphora aus der Lamberg'schen Sammlung [d]) in der kaiserl. Sammlung in Wien [e]). Auf Vorder- und Kehrseite hier Poseidon mit Dreizack und Insel den hinfallenden Ephialtes oder Polybotes, dort Artemis mit dem Speer, den Bogen in der Linken, einen zweiten schon gefallenen Giganten (Otos nennt ihn Millingen) durchbohrend.

Diejenigen Vasenbilder, welche sich auf Herakles und Athena beschränken und die zahlreicher sind, als andere Verbindungen von nur zwei Personen, sollen unter Athena besprochen werden [157]).

Als Resultat einer vergleichenden Betrachtung dieser Vasenbilder mit schwarzen Figuren ergiebt sich etwa Folgendes.

Was zunächst die kämpfenden Götter und ihre Combinationen anlangt, finden wir in den mehre Kämpfe verbindenden Gemälden Zeus überwiegend häufig (No. 1—13, unsicher in 8, 9, 12, er fehlt in A.), wogegen er in den Vasenbildern zu fehlen pflegt, welche nur zwei oder drei kämpfende Gottheiten zusammenfassen (B—K) und welche, so gut wie die zahlreichen Einzelkämpfe, namentlich der Athena und des Poseidon, wie Excerpte aus größeren Darstellungen sich anlassen; nur No. 7 (Zeus und Athena allein) macht hier eine Ausnahme. In allen sicheren Fällen genauer bekannter Bilder kämpft Zeus selbstthätig mit (ausgenommen nur 8 u. 9), und zwar immer mit dem Blitze, der auch vorauszusetzen ist, wo er einmal aus Nachlässigkeit nicht oder nicht deutlich gemalt ist (No. 3), während nur die parodische Vase No. 13 ihm statt des Blitzes ein Schwerdt giebt. In Betreff der Art aber, wie der kämpfende Zeus dargestellt ist, sind die beiden schon im Vorstehenden auseinander gehaltenen Gruppen (No. 1—7 und No. 10—13) zu unterscheiden. In der zahlreichern ersten bildet den Mittelpunkt der Wagen, welchen der Gott eben zu besteigen im Begriff ist. Dies dürfte in Verbindung mit der Anwesenheit des Herakles neben Zeus auf den Eintritt des letzten Entscheidungskampfes, ein die Krisis herbeiführendes persönliches Eingreifen des nach bekannter Sage [f]) von dem Sterblichen unterstützten höchsten Gottes in den schon länger dauernden Kampf gedeutet werden. Nur in den unsicheren Fällen (No. 8 u. 9) ist statt Herakles Ares im Wagen des Zeus. In der weniger zahlreichen zweiten Gruppe (No. 10, 11, 13) kämpft Zeus im Mittelpunkte der Darstellung zu Fuße (nur in 12 ist er

a) Angeführt Auserl. Vasenbb. S. 27 Note 32 o.
b) Möglicherweise identisch mit No. C.
c) Angeführt das. Note 34 p., abgeb. Taf. 63, vergl. S. 191 f.
d) Laborde, Vases Lamberg I. Vign. p. XIV.
e) Abgeb. bei Millingen, Anc. uned. mon. pl. VIII., wiederholt Élite céram. I. pl. VI.
f) Schol. Pind. Nem. I. 100, Apollod. I. 6. 1.

unsicher und scheint bei Seite geschoben zu sein), während in zweien dieser Nummern (10. u. 11) auf seinem Wagen, das eine Mal (11) von Athena, das andere Mal von einem Wagenlenker (Jolaos?) begleitet, Herakles zur Hilfe heraneilt und nur die Vase No. 13, auch in diesem Punkte allein stehend, den Wagen gänzlich beseitigt. In den Gemälden der ersten Gruppe, soweit sie näher bekannt sind, ist Zeus mehrfach (No. 2—4; 5—7?) gepanzert und nur ein Mal (No. 1) sicher ausschließlich mit der Chlamys bekleidet dargestellt, was sich in rothfigurigen Vasen mehrfach wiederholt, welche dagegen mit gutem Takt die Panzerung aufgegeben haben; der lange Wagenlenkerchiton gehört den unsicheren Bildern (8. 9) an; in den Bildern der zweiten Gruppe (10. 11) dagegen finden wir den Gott in dem langen Chiton und Epiblema, in welchem er auch sonst in archaïschen Vasen gewöhnlich vorkommt. Weiter als mit dem Panzer gerüstet, namentlich mit Schild und Helm versehen, stellt wiederum einzig No. 13 Zeus dar.

Von den übrigen Mitkämpfern auf Seite der Götter sind mit Zeus am häufigsten Athena und Herakles verbunden, von denen die erstere auch in den schriftlichen Überlieferungen nächst Zeus am bedeutendsten hervortritt[a]), während der letztere es ist, an dessen Mitwirkung in den meisten Quellen der Sieg geknüpft wird[b]). Herakles, immer mit der Leontis bekleidet, steht in den meisten Fällen als Bogenschütze (mit der Lanze kämpfend sicher nur in No. 10) entweder im Wagen des Zeus[c]) oder schreitet unmittelbar neben diesem (No. 3); Athena ist meistens voran, in den Bildern der ersten Gruppe wohl regelmäßig neben den Pferden gemalt, so daß hier die drei Hauptkämpfer in eine zusammengehörige Gruppe gefaßt sind. Nur in No. 1, wo Athena in der dem Wagen entgegengesetzten Richtung kämpft, hat ihr Auftreten eine größere Selbständigkeit, während sie in No. 10 sich eng dem zu Fuße kämpfenden Vater angeschlossen hat und in No. 11 als Lenkerin des Gespannes den die Entscheidung bedingenden Herakles heranbringt. Sollte hier eine bestimmte Spur der Tradition vorliegen, welche Athena im Gigantenkampf einen Wagen giebt und ihr nach der Meinung der Manthuraeer, wie Pausanias[d]) berichtet, den Beinamen Hippia eingetragen hat? Nur No. 13 isolirt sie von Zeus, indem sie hier als Mittelpunkt der Kehrseite der Vase erscheint, während sie in dem auf Zeus und Athena beschränkten Bilde No. 7 noch näher als gewöhnlich zum Vater gerückt

a) Vergl. O. Müller, Allgem. Encyclop. Sect. III. Bd. 10. S. 117 und Wieseler a. a. O. S. 148.

b) Siehe die Stellen bei Wieseler a. a. O. S. 149.

c) Auf diesem kennt den Herakles schon Euripides, Herc. fur. vs. 171 sqq.:

Διὸς κεραυνὸν δ' ἠρόμην, τέθριππά τε,
ἐν οἷς βεβηκὼς τοῖσι γῆς βλαστήμασιν
Γίγασι πλευροῖς πτήν' ἐναρμόσας βέλη,
τὸν καλλίνικον μετὰ θεῶν ἐκώμασεν.

d) Pausan. VIII. 47. 1. Ἱππία παρὰ τοῖς Μανθουρεῦσιν εἶχεν ἐπίκλησιν, ὅτι τῷ ἐκείνων λόγῳ γινομένης τοῖς θεοῖς πρὸς Γίγαντας μάχης ἐπήλασεν Ἐγκελάδῳ ἵππων τὸ ἅρμα. Vergl. Schol. Aristid. ed. Dind. Vol. III. p. 343. ἐν τοῖς Παναθηναίοις ὕφαινον αἱ παρθένοι Ἀθήνησι πέπλον, ἐν ᾧ ἅρμα ἦν ἐντετυπωμένον καὶ ἃ κατὰ τῶν Γιγάντων ἡ θεὸς ἔπραξεν. Auch Orph. hymn. XXXII. 12:

Φλεγραίων ὀλέτειρα Γιγάντων, ἱππελάτειρα.

Die Stellen aus Euripides, welche Wieseler a. a. O. S. 149 anführt, beweisen weniger klar für den fraglichen Wagen der Athena.

scheint. Auf Einzelheiten der Bewaffnung und Kampfart der Athena, welche übrigens nie (außer in No. 13) eine andere Waffe, als den Speer, namentlich niemals den, wenigstens ein Mal in einem litterarischen Zeugniß und in einigen späten Kunstwerken vorkommenden Blitz[a]) führt, soll bei den Einzeldarstellungen in der Kunstmythologie dieser Göttin näher eingegangen werden, hier sei nur bemerkt, daß, so oft dieselbe die Aegis als Brustpanzer trägt oder als Schild gebraucht, diese niemals mit dem Gorgoneion ausgestattet ist.

Nächst Athena und Herakles verstärken am häufigsten Poseidon und Ares die Schar der kämpfenden Götter; jener ist in den Gesammtdarstellungen immer, ausgenommen vielleicht, aber auch nur vielleicht auf der Kehrseite von No. 10 und in No. 12, wie auch in den auf seinen Kampf beschränkten schwarzfigurigen Vasenbildern mit ganz einzelnen Ausnahmen[b]) mit dem Dreizack bewehrt und stürzt den Felsen oder die Insel, welche in sehr conventioneller Form und niemals so ausführlich wie in den rothfigurigen Bildern gemalt ist, auf seinen Gegner; Ares erscheint in den sichersten Beispielen (No. 3, 4; 5? B. C.) als Lanzenkämpfer in voller Rüstung neben Athena, mit welcher er in No. A im Wagen dargestellt sein soll; in den zweifelhaften (No. 8 und 9) auf dem Wagen, wo sonst Herakles zu sein pflegt und in ganz oder wesentlich derselben Stellung, in welcher jener gemalt zu sein pflegt, während er außerdem noch auf dem Revers von No. 10 angenommen werden kann.

Folgt Hermes, welcher im Ganzen viermal (No. 10, 11, 13, G.) nachgewiesen werden kann[158]), aber nur zwei Mal (in No. 13 u. G.), und zwar mit dem Speer kämpfend, thätig mit eingreift, während er sich in No. 10 und 11 in ziemlich unklarer Situation befindet.

Noch seltener ist Apollon, bestimmt, wenigstens nach Gerhards Angabe, in E, und zwar, wie mehrfach in rothfigurigen Vasen, mit dem Schwerdte kämpfend; außerdem möglicherweise, aber jedenfalls nicht irgendwie individualisirt auf der Kehrseite von No. 10 und in No. 12.

Dionysos kommt in den größeren Gesammtdarstellungen der schwarzfigurigen Vasen als Mitkämpfer gar nicht vor, anwesend ist er dagegen in No. 11 und kommt außerdem mit Athena (E. I) und in Einzeldarstellungen vor. In einem Falle (No. 6) finden wir an seiner Statt Silen. Für diesen als Mitkämpfer der Götter zeugen hauptsächlich nur späte Quellen[c]), doch ist es beachtenswerth, daß bei Euripides (im Kyklops vs. 7) Silen sich rühmt, neben Dionysos kämpfend den Enkelados erlegt zu haben. Mag dies auch Nichts, als eine eitele Prahlerei sein, so konnte diese doch ohne eine ältere Tradition von Silens Mitwirkung im Gigantenkampfe kaum ausgesprochen werden und für eben diese ältere Überlieferung scheint nun die in Rede stehende archaïsche Vase, wenn sie richtig beschrieben ist, einzutreten.

Hephaestos ist in individuell kenntlicher Gestalt oder Kampfesweise, wie in rothfigurigen Vasen, in den hier vorliegenden gar nicht erweislich.

Wie endlich die geflügelte männliche Figur in No. 10 zu benennen sei muß dahinstehn.

---

a) Bei Aristid. II. 11. p. 15 Dind. s. Wieseler a. a. O. Note 49 und S. 165.

b) Z. B. München No. 1263 kämpft Poseidon mit der Lanze.

c) Pseudo-Eratosth., Catast. 11, Hygin, Poet. astron. II. 23 und der Mythogr. Vatican. I. 11.

Von den Göttinnen sind am sichersten Hera und Artemis nachweisbar, jene mit Namensbeischrift in No. 13, sehr wahrscheinlich aber auch in No. 2 und vielleicht in B, C und D; in No. 13 und 2 kämpft sie mit dem Schwerdt, in B, C, D, wenn sie es ist, mit der Lanze. Artemis ist völlig sicher nur in K, durch den Bogen in der Linken bezeichnet, in den anderen Fällen beruht ihre Benennung kaum auf wirklich sicheren Anzeichen. Und Ähnliches oder Gleiches gilt von den sonst noch vorkommenden Göttinnen, auf deren Nomenclatur besser verzichtet wird, während die Mitwirkung einer Anzahl weiblicher Gottheiten in einer nicht ganz kleinen Zahl von Vasenbildern dieses alten Stils immerhin als Thatsache hervorgehoben zu werden verdient. Wie es sich mit der angeblichen Iris oder Nike in No. A verhalte, ist ziemlich unklar, insofern hier der Beschreibung nach Athena und Ares sich im Wagen befinden und dennoch die fragliche Figur die Pferde lenken soll, während doch drei Personen auf einem Streitwagen ziemlich unerhört sein möchten. Sollte sich annehmen lassen, daß Ares neben, nicht auf dem Wagen sich befindet, so mag Athena als Lenkerin ihres Gespanns eine Genossin neben sich haben, welche aber in diesem Falle mit um so größerer Wahrscheinlichkeit Nike genannt werden darf, als der Beiname Nike der Athena hauptsächlich auf den Gigantenkampf zurückgeführt wird[a]), während sich für den Namen Iris kaum ein Argument dürfte auftreiben lassen.

Was den Göttern gegenüber die Giganten anlangt, so erscheinen diese in schwarzfigurigen Vasen durchgängig als vollkommen nach heroischer Weise schwer gerüstete und meistens mit der Lanze kämpfende Männer, ganz wie Hesiod (Theog. 185)

μεγάλους Γίγαντας
τεύχεσι λαμπομένους δολίχ᾽ ἔγχεα χερσὶν ἔχοντας

erwähnt und wie sie auch in der Batrachomyomachie (Vs. 169 f.) erscheinen ἔγχεα μακρὰ φέροντες. Keine Spur, wenigstens keine sichere von irgend einer absonderlichen Waffnung oder Kampfart; denn wenn in No. 2 der unter den Pferden liegende Gigant in der Nothwehr einen Stein ergriffen hat, so sind dazu die Analogien bei homerischen Helden zu bekannt, um hier einzeln angeführt zu werden; nur in No. 9, wenn es sich hier wirklich um Gigantomachie handelt, wäre die Fackel in der Hand des Gefallenen eine bemerkenswerthe Besonderheit, welche an die Überlieferung bei Apollodor[b]) erinnern könnte. Daß den Göttern gegenüber die hervorragende Größe der Giganten[c]) nicht zur Geltung kommen könne, versteht sich wohl von selbst[159]); dagegen verdient besonders hervorgehoben zu werden, daß hier und da, nicht blos in No. 13, sondern z. B. auch in No. 2 einige Giganten bartlos dargestellt sind, was sich in den rothfigurigen Vasenbildern hier und da in gesteigerter Weise wiederholt und auf das Alter der Überlieferung von ihrer außerordentlichen Schönheit[d]) schließen läßt. Die Giganten kämpfen fast immer zu Fuße, nur in No. 10 und 11 darf man das fliehende Gespann mit dem im Wagensitze rückwärts gewandten Kämpfer als Ausnahme eines Kampfes auch der Giganten vom Streitwagen herab bezeichnen, wodurch aber wiederum die Analogie heroischer Kämpfe

---

a) Vergl. O. Müller im Artikel Pallas Athena in der Allgem. Encyclop. Sect. III. Bd. 10 S. 80 Note 54 und Wieseler a. a. O. S. 148.

b) Apollod. I. 6. 1: ἠκόντιζον δὲ εἰς οὐρανὸν πέτρας καὶ δρῦς ἡμμένας.

c) Siehe die Stellen, wo diese hervorgehoben wird bei Wieseler a. a. O. S. 146

d) Vergl. Wieseler a. a. O. S. 161.

nicht durchbrochen wird. Daß in allen Darstellungen die Giganten im Nachtheil erscheinen, bedarf kaum sonderlicher Hervorhebung, da dies ja kaum anders gemacht werden konnte, wenn die Maler ihr Publicum über den Ausgang des Kampfes nicht in Zweifel lassen wollten, was aller Überlieferung widerstritten hätte. Meistens ist ein Gigant, gelegentlich sind ihrer einige bereits als todt oder sterbend hingestreckt gemalt, andere als sinkend oder weichend, während nur eine Minderzahl den Kampf mit ungeschwächten Kräften, vielfach den sinkenden oder gefallenen Genossen zu Hilfe eilend, fortsetzen. Hervorhebung verdient, daß in diesen alten Vasenbildern gegen die Gruppe der verbunden kämpfenden Hauptgötter, Zeus und Athena mit Herakles sich entsprechend mehrfach eine größere Zahl von Giganten zusammendrängt, während in den Vasen mit rothen Figuren auch hier die Masse mehr in Einzelkämpfe aufgelöst erscheint, wie dies von den Kämpfen der übrigen Götter für alle Vasenbilder gilt. Namensbeischriften finden sich zu den Giganten in archaïschen Gesammtdarstellungen außer abermals in No. 13 niemals, in Darstellungen von Einzelkämpfen selten[a]), so daß es bei dem Schwanken in der Überlieferung der Gegenüberstellung der einzelnen Götter und Giganten[b]) Willkühr sein würde, die Figuren mit besonderen Namen zu belegen; wo dies oben in der Beschreibung der Vasen hier und da geschehn ist, ist es zur Vermeidung des stetigen »ein Gigant« geschehn und es sind nur die Namen gebraucht, welche am ständigsten mit den einzelnen Göttern verbunden vorkommen.

Irgend ein Local endlich der Kämpfe ist in den archaïschen Gemälden nicht angedeutet, man müßte denn Poseidons Kampf nach Kos verlegen wollen, was sehr mißlich wäre. Daß auch Gaea, wenn wir diese in No. 10 und etwa 11 erkennen wollen, nicht entfernt zur Localbezeichnung, sondern als die Mutter der Giganten und die Schürerin des Kampfes[c]) angebracht ist, bedarf des Erweises nicht.

Von Kunstwerken anderer Gattungen, welche zu den archaïschen Vasen in Parallele gestellt werden können, ist nur noch einmal an die schon oben S. 341 angeführten Metopen des mittlern Tempels auf der Burg von Selinunt zu erinnern, welche die Kämpfe der Athena und einer andern Göttin (Artemis?) gegen unterliegende und schon zu Boden stürzende Giganten darstellen und welche nicht unwahrscheinlicher Weise aus einer größern Folge solcher Kämpfe stammen, wie wir ihr sogleich in der Kunst der Blüthezeit mehrfach begegnen werden.

b. Vollendete Kunst.

Zahlreicher als aus der archaïschen Kunst sind die litterarischen Nachrichten über Darstellungen der Gigantomachie aus der Zeit der Kunstblüthe Griechenlands.

Bekanntermaßen schmückte Phidias die innere Seite des Schildes seiner Parthenos mit den Kämpfen der Götter und der Giganten in Reliefen[d]), und zwar ist

---

a) Catal. Durand 29, Athena, Enkelados; Gerhard, Auserles. Vasenbb. I. 6 Athenaia, Enkelados.

b) Vergl. Wieseler a. a. O. S. 149 ff. und das Verzeichniß bei Jahn, Annali dell' Inst. von 1863 p. 250 ff.

c) Vergl. Hes. Theog. 184, Apollod. I. 6. 1, und siehe die weiteren Parallelstellen bei Wieseler a. a. O. S. 144 f.

d) Plin. N. H. XXXVI. 18 eiusdem (parmae) concava parte deorum et gigantum dimicationes (caelavit).

es, wie schon an einer andern Stelle[a]) bemerkt worden, nach dem Wortlaute des Zeugnisses bei Plinius (dimicationes) und nach anderen Gründen wahrscheinlich, daß diese Reliefe nicht die ganze Fläche des Schildes bedeckten, sondern in einer Reihe von Einzelkämpfen sich um dessen Rand herumzogen, so daß wir von ihrer Composition aus den auch stilistisch dem Werke des Phidias gewiß nicht fern stehenden Bildern der unten mit No. 14 bezeichneten Kylix im berliner Museum eine im Allgemeinen gewiß ziemlich correcte Vorstellung gewinnen können, womit natürlich nicht gesagt sein kann oder soll, daß auch alle Einzelheiten in den Reliefen des Phidias so gewesen seien, wie wir sie in den Bildern der Trinkschale finden.

Es sei gleich hier erwähnt, daß nach Pausanias' Zeugniß[b]) dieser Schild der Parthenos von den Söhnen des Polykles (Timokles und Timarchides), Künstlern der Renaissance der griechischen Kunst nach der 156. Olympiade, an ihrer Athena Kranaea in Elateia nachgebildet wurde, während auch sonst noch öfter die Gigantomachie für den Schildschmuck von Athenastatuen als ganz besonders passender Gegenstand verwendet worden sein mag, worauf schon Wieseler (a. a. O. S. 159) hingewiesen hat, indem er als ein Beispiel die, wenn auch nur fingirte, aber eben deshalb um so mehr im Allgemeinen beweisende Beschreibung bei Apollinaris Sidonius[c]) anführt[d]).

Auch an der Ostfront des Parthenon hat man in den Metopen Gigantenkämpfe und andere Götterkämpfe erkennen wollen, doch ist nur über eine Metope, die 44., ein sicheres Urteil möglich, welche in der That Athena im Kampfe gegen einen Mann vordringend, also, sehr wahrscheinlich wenigstens, ähnlich wie eine Metope auch von dem jüngsten Tempel von Selinunt[e]), eine Scene der Gigantomachie darstellt, aus deren Vorhandensein auf gleichen oder verwandten Inhalt der übrigen Metopen dieser Seite des Tempels wenigstens kein sicherer Schluß gemacht werden kann[f]).

Vollkommen sicher dagegen sind mehrere Scenen der Gigantomachie in den wesentlich derselben Periode angehörenden Metopen des Apollontempels von Delphi, deren poetische Beschreibung bei Euripides[g]) einige Einzelheiten bringt, auf welche wenigstens etwas näher einzugehn sich lohnt[h]). Wie viele Einzelkämpfe in den Metopen dargestellt waren, läßt sich nicht feststellen, auf eine Mehrzahl aber darf man die Worte des Dichters beziehn, mit denen er nach Erwähnung einer Metope mit Herakles' Hydrakampf und einer zweiten mit Bellerophons Kampf gegen die Chimaera die genauere Hinweisung auf drei einzelne Kämpfe einleitet:

... σκέψαι κλόνον ἐν τύκαι-
σι λαΐνοισι Γιγάντων.

---

a) In m. Gesch. d. griech. Plastik 2. Aufl. I. S. 227 mit Anm. 8.

b) Pausan. X. 34. 7. Ἐλατείας δὲ ὅσον σταδίους εἴκοσιν ἀφέστηκεν Ἀθηνᾶς ἐπίκλησιν Κραναίας ἱερόν ... 8 ... τὸ δὲ ἄγαλμα ἐποίησαν μὲν καὶ τοῦτο οἱ Πολυκλέους παῖδες· ἔστι δὲ ἐσκευασμένον ὡς εἰς μάχην καὶ ἐπείργασται τῇ ἀσπίδι τῶν Ἀθήνησι μίμημα ἐπὶ τῇ ἀσπίδι τῆς καλουμένης ὑπὸ Ἀθηναίων Παρθένου.

c) Sidon. Apollinar. carm. 15. vs. 18 sq.

d) Vergl. auch das Wandgemälde Antichità di Ercolano Vol. II. tav. 41.

e) Serradifalco, Antichità della Sicilia Vol. II. tav. 31, Denkm. d. a. Kunst II. No. 230.

f) Vergl. m. Gesch. d. griech. Plastik 2. Aufl. I. S. 291 f. die Anmerkung

g) Jon vs. 206 sqq.

h) Vergl. Welcker, Alte Denkm. I. S. 171 ff.

Dann folgt zunächst (vs. 209 sq.) Athenas Kampf gegen Enkelados:

α'. λεύσσεις οὖν ἐπ' Ἐγκελάδῳ
γοργῶπιν πάλλουσαν ἴτυν;
β'. λεύσσω Παλλάδ' ἐμὰν θεόν.

Hier ist zunächst neu der Gorgonenschild, während in den archaïschen Bildwerken weder der Schild noch die Aegis der Athena mit dem Gorgoneion versehn zu sein pflegt, sodann daß keine andere Waffe der Athena, als eben dieser Schild genannt wird, worin möglicherweise eine Spur der in späten Schriftstellen[a]) betonten versteinernden Wirkung des Gorgoneion gefunden werden kann.

Folgt Zeus, welcher den Mimas niederblitzt (vs. 212 sq.)

α'. τί γάρ, κεραυνὸν
ἀμφίπυρον ὄβριμον ἐν Διὸς
ἑκηβόλοισι χερσί;
β'. ὁρῶ, τὸν δάϊον
Μίμαντα πυρὶ καταιθαλοῖ.

Und endlich Dionysos gegen einen dritten, mit Namen nicht bezeichneten Giganten (vs. 217 sq.)

α'. καὶ Βρόμιος ἄλλον
ἀπολέμοισι κισσίνοισι βάκτροις
ἐναίρει Γᾶς τέκνων ὁ Βακχεύς.

wo die geflissentliche Hervorhebung des unkriegerischen Epheustabes gegen das ist, was wir in erhaltenen Kunstwerken (Vasenbildern) vorfinden, in denen Dionysos stets mit einer Lanze kämpft.

Als wesentlich derselben Zeit angehörend gesellen sich zu den Metopen des delphischen Tempels diejenigen am Heraeon von Argos (s. oben S. 322 f.), über deren Inhalt (θεῶν καὶ Γιγάντων μάχη) Pausanias leider nur ganz summarisch berichtet. Auf Metopenreliefe aber sind die hier in Frage kommenden Worte des Periegeten allgemein bezogen worden, Zweifel besteht nur über den Ort, wo die Darstellung der Zeusgeburt zu suchen sei (vergl. a. a. O.).

Endlich gehört derselben Blüthezeit der Kunst die Darstellung der Gigantomachie an dem vor der Einnahme der Stadt durch Hamilcar (Ol. 93. 3) noch nicht und später niemals ganz vollendeten kolossalen Zeustempel von Akragas an, von welchem Diodor[b]) berichtet. Während man in neuerer Zeit wohl ziemlich allgemein[c]) das von Diodor angeführte Bildwerk in den Giebeln gesucht hat, ist hiergegen von O. Jahn[d]) Zweifel erhoben und die Vermuthung ausgesprochen worden, es handele sich auch hier um Metopenreliefe als besondern Schmuck der Porticus und zwar an den Schmalseiten des Tempel. Vollkommen richtig bemerkt Jahn, daß

---

a) Vergl. Wieseler a. a. O. S. 148.

b) Diod. Sicul. XIII. 82. τὸ δ' οὖν Ὀλύμπιον μέλλον λαμβάνειν τὴν ὀροφὴν ὁ πόλεμος ἐκώλυσεν· ἐξ οὗ τῆς πόλεως κατασκαφείσης, οὐδέποτε ὕστερον ἴσχυσαν Ἀκραγαντῖνοι τέλος ἐπιθεῖναι τοῖς οἰκοδομήμασιν. Nach einer Angabe über die Maße des Tempels und die eigenthümlichen Halbsäulen desselben folgen über die Bildwerke die Worte: Τῶν δὲ στοῶν τὸ μέγεθος καὶ τὸ ὕψος ἐξαίσιον ἐχουσῶν, ἐν μὲν τῷ πρὸς ἕω μέρει τὴν γιγαντομαχίαν ἐποιήσαντο, ταῖς γλυφαῖς καὶ τῷ μεγέθει καὶ τῷ κάλλει διαφέρουσαν· ἐν δὲ τῷ πρὸς δυσμάς, τὴν ἅλωσιν τῆς Τροίας, ἐν ᾗ τῶν ἡρώων ἕκαστον ἰδεῖν ἐστὶν οἰκείως τῆς περιστάσεως δεδημιουργημένον.

c) Vergl. Welcker, Alte Denkm. I. S. 195 ff. und die von diesem angeführte Litteratur.

d) In den Ann. dell' Inst. von 1863 p. 215 in der Anmerkung.

bei Diodor nicht mit ausdrücklichen Worten von den Giebeln die Rede sei, zweifelhafter ist, ob er mit Recht sage, der Wortlaut führe vielmehr auf Metopen und die letzten Worte des Berichterstatters lassen auf isolirte Gruppen schließen, wie sie den Metopen zukommen. Aber noch problematischer ist seine Behauptung, der Eingang der Nachricht Diodors widerstrebe auf's bestimmteste der Annahme von Giebelgruppen, in sofern als, möge man ὀροφή als Dach oder als Decke des Tempels (soffitto) verstehn, unmöglich angenommen werden könne, daß die Giebel mit ihrem Statuenschmuck eher ausgeführt worden seien, als das Dach oder die Decke des Tempels fertig gewesen, oder daß die Akragantiner die verhältnißmäßig geringen Kosten für das Dach nicht hätten aufbringen können, wenn die Giebel schon fertig gewesen wären.

Diese Schlußfolgerungen sind deswegen problematisch, weil erstens die Kosten für die Herstellung der ὀροφή, zumal wenn man dies Wort auf die Decke mit Gebälk und Phatnomaten bezieht, wobei das Dach immer noch übrig bleiben würde, bei einem Tempel von der außerordentlichen Größe des Olympieion von Akragas[a]) nicht unbedeutend sein konnten und weil es zweitens fraglich ist, ob die Giebelgruppen aus frei gearbeiteten Statuen bestanden haben, welche man allerdings schwerlich vor der völligen Vollendung des Baues an ihren Ort in die Tympanoi gebracht haben würde. Nach der bisher geltenden Ansicht war dem nicht so, vielmehr waren die Giebelfiguren »mit der Construction verbunden und eben so wie die Giganten (im Innern der Tempelcella), nachdem sie blos in rohen Massen im Steinbruch gehauen waren, erst an Ort und Stelle fertig gearbeitet«[b]). Nun würde allerdings diese Ansicht erst dann als die richtige positiv erwiesen sein, wenn es feststünde, daß die zu verschiedenen Zeiten gefundenen Bruchstücke[c]), unter denen ein Blitz des Zeus aus der Gigantomachie uns hier zumeist interessiren würde, in der That, wie man annimmt, von den Giebelgruppen herstammen. Hierüber mag man zweifeln können, allein so viel ist gewiß, daß dieselben von Metopen nicht sein können und daß man Metopenreliefe in Akragas nicht gefunden hat. Die größere Wahrscheinlichkeit bleibt daher immer die, daß die Gigantomachie und die Einnahme Ilions Giebelgruppen waren, wobei immerhin eine gewisse Trennung der Gesammtcomposition in mehr oder weniger selbständige Einzelgruppen, wie diese Jahn beim Diodor angedeutet finden will, möglich, ja den beiden Gegenständen nach sogar nicht unwahrscheinlich sein würde. Denn sowohl bei der Iliu Halosis wie bei der Gigantomachie haben die Thaten der einzelnen Helden und Götter eine nicht geringe Selbständigkeit, man denke für jene z. B. an Neoptolemos, an Aias u. A. und namentlich in der letztern isoliren sich in fast allen Darstellungen die Kämpfe der einzelnen Götter und Giganten mehr oder weniger und haben grade in der verschiedenen Kampfesweise ihr individuelles Interesse.

Ob die im Innern der Cella an einer obern Pfeilerstellung angebrachten riesigen Telamonen[d]) als besiegte Giganten aufzufassen seien, wie allerdings bisher wohl so

---

a) Diod. a. a. O. Ἔστι δὲ ὁ νεὼς ἔχων τὸ μὲν μῆκος πόδας τριακοσίους τεσσαράκοντα, τὸ δὲ πλάτος ἑξήκοντα, τὸ δὲ ὕψος ἑκατὸν εἴκοσι, χωρὶς τοῦ κρηπιδώματος.

b) Hittorf im Tübinger Kunstblatt von 1841 angef. bei Welcker a. a. O. S. 196, woselbst die übereinstimmende Annahme Anderer verzeichnet ist.

c) Siehe Welcker a. a. O. Note 3.

d) Vergl. Serradifalco, Ant. della Sicilia III. tav. 25, Denkm. d. a. Kunst I. No. 102.

ziemlich allgemein geschehn ist [a]), erscheint zweifelhaft, weil in unseren litterarischen Berichten eigentlich nirgend von einer Unterwerfung und Bändigung, sondern überall nur von einer Tödtung, Vernichtung, Begrabung der Giganten unter Inseln u. dgl. die Rede ist [160]).

Aus der Zeit der Nachblüthe der Kunst in der Diadochenperiode stammt die Darstellung der Gigantomachie, welche König Attalos I. von Pergamos wahrscheinlich vor seinem Besuch Athens im Jahre Ol. 144. 4. [b]) nebst noch drei anderen Darstellungen, der Siege der Athener über die Amazonen und über die Perser und desjenigen, welchen der König selbst über die Gallier errungen hatte, auf die Akropolis von Athen weihte, woselbst sie Pausanias gegen die südliche Mauer aufgestellt sah [c]). Ein lange und unter der Betheiligung nicht Weniger geführter Streit über die Art dieser Darstellungen und namentlich darüber, ob dieselben in Reliefen [d]) oder in Statuengruppen [e]) bestanden haben, ist gegenwärtig wohl nach der Überzeugung der Allermeisten als entschieden zu betrachten, nachdem Brunn [f]) in verschiedenen Museen eine Reihe von halblebensgroßen Marmorstatuen nachgewiesen hat, welche unzweifelhaft zusammengehören und welche nicht Brunn allein als Reste der von Attalos gestifteten Gruppen, und zwar des Originals dieser Gruppen betrachtet, während zugleich von anderer Seite [g]) mit großer Wahrscheinlichkeit die Reste des Bathron dieser statuarischen Gruppen an dem östlichen Theile der südlichen Akropolismauer nachgewiesen worden sind. Die erhaltenen Statuen gehören allen vier Gruppen an; auf diejenigen welche aus den Darstellungen der Amazonomachie, des Perser- und des Gallierkampfes herstammen, hier näher einzugehn, ist keine Veranlassung [h]), auf die, allerdings vereinzelte, Figur unter den erhaltenen, welche zur Gigantomachie gerechnet wird, einen getödteten Giganten, sowie auf eine, ebenfalls einzelne Götterfigur aus dieser Gruppe, von welcher wir litterarische Kunde besitzen, muß weiterhin zurückgekommen werden.

In dieselbe Zeit und Kunstschule wird sodann ein mit der Gigantomachie (in

---

a) Vergl. z. B. O. Müller a. a. O. und im Handb. § 109 Anm. 20, 21 u. § 279., Welcker, Alte Denkm. I. S. 196, Wieseler a. a. O. S. 158. Siehe indessen Stark, Gigantomachie auf antiken Reliefs u. s. w. Heidelb. 1869. S. 21 Anm. 14.

b) Vergl. m. Geschichte der griech. Plastik 2. Aufl. II. S. 177.

c) Pausan. I. 25. 2. Πρὸς δὲ τῷ τείχει τῷ νοτίῳ Γιγάντων, οἳ περὶ Θρᾴκην ποτὲ καὶ τὸν ἰσθμὸν τῆς Παλλήνης ᾤκησαν, τούτων τὸν λεγόμενον πόλεμον καὶ μάχην πρὸς Ἀμαζόνας Ἀθηναίων καὶ τὸ Μαραθῶνι πρὸς Μήδους ἔργον καὶ Γαλατῶν τὴν ἐν Μυσίᾳ φθορὰν ἀνέθηκεν Ἄτταλος, ὅσον γε δύο πηχῶν ἕκαστον (ἀνδριάντα?).

d) Für Reliefe hielten diese Darstellungen Visconti, Mus. Pio-Clem. Vol. IV. p. 15 Note f, Leake, Topographie von Athen, deutsch von Baiter u. Sauppe S. 112 (dagegen gelten sie S. 250 für Statuengruppen auf der Mauer), R. Rochette, Sur les représentations du personnage d'Atlas, Par. 1835 p. 40 Note 1, Curt Wachsmuth in Sybels Histor. Zeitschrift von 1863 S. 17, Schubart in Fleckeisens Jahrbb. f. Philol. Bd. 87. S. 301 f. und Bd. 97. S. 163 f.

e) Statuengruppen erkannten Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. S. 21 Note 7, Welcker, Alte Denkmäler I. S. 34, Beulé, L'Acropole d'Athènes I. p. 94, II. p. 211, K. Bötticher, Berichte üb. die Untersuchungen auf der Akropolis v. Athen S. 68, Bursian, Allgem. Encyclopaedie Sect. I. Bd. 82 S. 483.

f) Archaeolog. Zeitung von 1865 Anz. S. 66 f., vergl. das. 1869 S. 17 ff. und Friederichs, Bausteine zur Gesch. d. griech. Plastik S. 322 ff.

g) Beulé a. a. O. II. p. 212 und Bötticher a. a. O.

h) Vergl. über das Ganze m. Geschichte d. griech. Plastik a. a. O. S. 174 ff.

Relief?) geschmückter großer Altar in Pergamos zu setzen sein, von welchem Ampelius[a]) zu berichten weiß, während sonst Nichts über denselben bekannt ist, falls die ganze Nachricht Glauben verdient.

Ungewiß ist, aus welcher Zeit ein Bildwerk von Erz, aller Wahrscheinlichkeit nach ein Relief mit einer Darstellung des Kampfes der Götter und der Giganten stammen mag, welches Themistius[b]) als dem Rathhause in Konstantinopel gegenüber befindlich beschreibt. Doch weist ein Zug in der Beschreibung auf eine spätere Entstehung, als in der Periode, von welcher hier die Rede ist, hin, so daß auf dies Kunstwerk und auf das von Philostrat[c]) beschriebene Gemälde weiterhin zurückzukommen sein wird.

Unter den erhaltenen Kunstwerken müssen auch hier die

Vasengemälde

an die Spitze gestellt werden, unter denen wiederum

No. 14 eine Kylix aus Vulci in Berlin[d]) den ersten Platz einzunehmen hat, weil das Gemälde, mit welchem sie geschmückt ist, von allen rothfigurigen die meisten Reminiscenzen der archaïschen Vasenmalerei bewahrt hat.

Neben einer dorischen Säule, in welcher eine Andeutung des olympischen Palastes oder seines Thores ohne Zweifel erkannt werden muß, besteigt Zeus, ganz in der Weise, wie ihn die Vasenbilder mit schwarzen Figuren (oben No. 1—4; 5—7?) darstellen, so eben, angethan mit dem Chiton und einer Chlamys den Sitz seines mit vier erst mäßig bewegten Pferden bespannten Wagens, indem er die Zügel und sein Scepter[e]) mit der Linken gefaßt hat und mit der Rechten einen gewaltig ausflammenden Blitz schwingt. Neben den Pferden bogenschießend Herakles, bekleidet mit einem orientalischen Schützencostüm mit buntgestickten, bis an die Handwurzel reichenden engen Ärmeln und dergleichen Anaxyriden, darüber einem Panzer, das Haupt mit den Exuvien des Löwen bedeckt. Unmittelbar vor den Pferden durchbohrt Athena, welche mit der als Schild vorgebreiteten Aegis der entsprechenden Figur schwarzer Vasenbilder[f]) auffallend ähnelt, den unter dem Henkel der Kylix bereits ganz hingestürzten und aus mehren Wunden in den Beinen und in der Seite blutenden, mit Schild und Schwerdt bewaffneten und behelmten Gegner (Enkelados) vollends mit der Lanze. Dies die eine, dem Avers archaïscher Vasen entsprechende Hälfte des Bildes; in der andern nimmt Poseidon den Mittelpunkt ein, welcher, mit einem kurzen Chiton bekleidet[g]), mit dem Dreizack den ebenfalls bereits gefallenen und mehrfach verwundeten, abermals mit Helm und Schild versehenen und mit dem Schwerdte kämpfenden Gegner (Ephialtes oder Polybotes) niederstößt und zugleich die, hier zum ersten Male durch ein laufendes Thier näher charakte-

---

a) Ampel. Lib. memor. cap. 8 § 14. Pergamo ara marmorea magna alta pedes quadraginta cum maximis sculpturis; continet autem Gigantomachiam.

b) Themist. Orat. 13. p. 217 ed. Dind.

c) Philostr. sen. Imagg. II. 17.

d) Berlins Ant. Bildwerke No. 1002, abgeb. bei Gerhard, Trinkschalen des königl. Mus. Taf. 10. 11, vergl. S. 20 f. und Jahn, Ann. dell' Inst. von 1869 p. 177.

e) Die mit einem Anthemion geschmückte Spitze desselben ist allerdings ergänzt, dennoch schwerlich etwas Anderes als ein Scepter zu erkennen.

f) Am meisten der bei Gerhard, Auserl. Vasenbb. I. Taf. 6 abgebildeten.

g) Ganz so wie in dem schwarzfigurigen Bilde oben No. K, vergl. unten 15.

risirte Insel auf ihn wirft. Hinter ihm kämpft der hier zum ersten Male sicher nachweisbare, bepanzerte und behelmte Hephaestos mit Feuerklumpen, welche er mit Zangen in beiden Händen schleudert, gegen den vor ihm weichenden, aber noch unverletzten, mit der Lanze bewaffneten Giganten (Klytios nach Apollod.), während andererseits der bärtige, durch zurückgeworfenen Petasos kenntliche Hermes mit einem hinter Poseidons Insel verschwindenden, aber unfehlbar vorauszusetzenden Schwerdte zum Todesstreiche gegen den wiederum bereits verwundet hingefallenen, mit dem Schwerdte bewehrten Gegner (Hippolytos nach Apollod.) ausholt. — Das Innenbild gehört nicht zur Darstellung, sondern zeigt die mit Flügelrossen fahrende Eos [a]).

Dem Stile nach muß

No. 15, eine zweite Kylix aus Vulci folgen, welche, aus Beugnot'schem Besitze in denjenigen des Herzogs von Luynes übergegangen [b]), Zeus gar nicht unter den Kämpfenden hat, in den übrigen Figuren dagegen manche große Ähnlichkeit mit der vorigen Nummer zeigt.

Den Mittelpunkt der einen Hälfte dieses Bildes nimmt Dionysos ein; dieser, bekleidet mit dem langen, doppelten Ärmelchiton, hat seinen vor ihm auf das Knie gestürzten Gegner mit Epheu umstrickt, welcher von seiner linken Hand auszugehn scheint und des sich mit dem Schwerdte vertheidigenden Giganten Helm, Schild und Glieder in auffallender Weise überzogen hat (s. unten), während der Gott ihn mit dem Stoß einer langen Lanze bedroht. Umgeben wird diese Gruppe einerseits von derjenigen der mit Schild und Lanze den gefallenen Enkelados bekämpfenden Athena, andererseits von derjenigen des bartlosen Hermes [c]), welcher auch hier mit dem Schwerdte gegen einen auf das Knie gesunkenen Giganten ausholt. Die Mitte der zweiten Hälfte der Kylix nimmt wiederum der mit dem kurzen Chiton bekleidete Poseidon ein im wie gewöhnlich dargestellten Kampfe gegen den bereits am Boden liegenden Giganten; die Insel, welche er auf den Gegner stürzt, ist mit einem Hasen und einer Schlange belebt. Ihm zur Seite kämpft einerseits der auch hier, wie in der vorigen Nummer, gepanzerte und behelmte Hephaestos abermals mit in Zangen geschwungenen Feuerklumpen oder glühenden Metallmassen, andererseits eine in einem auffallend kurzen, die Beine ganz blos lassenden Chiton gekleidete Gottheit, welche, den Bogen nebst der wie einen Schild gebrauchten Chlamys in der Linken haltend, mit langer Lanze, obgleich halb zurückweichend, den vorüber stürzenden Gegner fällt und in der Artemis erkannt worden ist [d]), während sie ohne Zweifel richtiger als Apollon bezeichnet wird [e]), auf welchen die entschieden unweibliche Tracht und das kurze Haupthaar hinweist, während allerdings unter dem kurzen Chiton männliche Geschlechtstheile nicht sichtbar sind. — Im Innenbilde ist der Kampf Poseidons ohne besondere Veränderungen wiederholt.

Dem völlig entwickelten, ja dem schönsten, nur in einzelnen Zügen, wie in

---

a) Abgeb. a. a. O. Taf. 8. 2. siehe S. 14 f.

b) Abgeb. bei Gerhard a. a. O. Taf. A. B. vergl. S. 29 f., Duc de Luynes, Descript. de quelques vases peints pl. 19. 20, vergl. Ann. dell' Inst. von 1840 p. 251, Welcker in Müllers Handb. S. 639, Wieseler a. a. O. S. 165, Jahn a. a. O.

c) So Jahn a. a. O., Gerhard nannte diese Gottheit Apollon.

d) So bei Gerhard.

e) Von Jahn a. a. O.

der Behandlung der Gewandfalten dem unteritalischen angenäherten Stile der Vasenmalerei gehört

No. 16, eine mit dem Namen der Verfertiger (ΕΡΓΙΝΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΕΣ ΕΓΡΑΦΕ) unter dem Innenbilde versehene, aus Canino'schem Besitze in denjenigen des königl. Museums in Berlin übergegangene ebenfalls aus Vulci stammende Kylix [a]), welche außer durch manche neue Einzelheit in der Darstellung durch die allen Personen beigeschriebenen Namen ausgezeichnet ist.

Auch dieses Bild ist, und zwar noch entschiedener als die beiden vorhergehenden, durch die Henkel in zwei Hälften geschieden.

Im Mittelpunkte der erstern Hälfte finden wir Zeus (ΙΕVΣ) im Kampfe gegen Porphyrion (ΠΟΡΦVΡΙΩΝ), nicht aber im Wagen, sondern zu Fuß, auch nicht mehr im Chiton, sondern völlig nackt bis auf ein über den linken Arm geworfenes kleines Gewand, dagegen mit lorbeerbekränztem Haupte. Das Scepter in der vorgestreckten Linken haltend schwingt er den flammenden Blitz gegen den vor ihm weichenden bärtigen Giganten, welcher, ebenfalls nackt, aber behelmt und beschildet und von hinten gesehn, einen Stein gegen den Gott zu schleudern im Begriff ist, während er sich mit dem Schilde zu decken sucht. Rechts davon Athena (ΑΘΕΝΑΙΑ) und Enkelados (ΕΚΕΛΑΔΟΣ), eine Gruppe, welche von allen in diesem Bilde am meisten an die archaïschen Compositionen erinnert und in der die Athena zugleich in auffallendem Maße mit der Marmorstatue dieser Göttin aus Herculaneum [b]) übereinkommt. Indem sie die hier zum ersten Male mit dem Gorgoneion versehene schuppige um den Hals geknüpfte Aegis als Schild ausbreitet, schwingt sie die Lanze gegen den auf ein Knie niedergefallenen, behelmten und beschildeten, sonst ganz nackten, jugendlich schönen Enkelados, welcher das Schwerdt zur augenscheinlich vergeblichen Abwehr aus der Scheide zu ziehn im Begriff ist, während er den Blick fest auf die Göttin gerichtet hat. Andererseits bekämpft die mit langem dorischen Chiton angethane, den Köcher auf den Rücken tragende, durch mädchenhafte Haartracht sehr hübsch charakterisirte Artemis (ΑΡΤΕΜΙΣ) mit zwei großen Fackeln den ebenfalls bereits auf ein Knie gestürzten Aegaeon (αιΓΑΙΩΝ [c]), welcher, er allein, in ganz anderer Tracht erscheint, als alle anderen Giganten. Unbehelmt und unbeschildet, ja gänzlich waffenlos ist er nur mit einem gefleckten Thier-(Panther-)fell angethan, welches er als Schild um den linken Arm gewickelt hat und so gegen die Göttin erhebt, indem er zugleich mit der Rechten ihre Linke zurückzudrängen strebt und das schöne jugendliche, von reichlockigen, etwas wirren Haaren umrahmte Gesicht mit schmerzlichem Ausdruck zu seiner Besiegerin erhebt.

---

a) Berlins Ant. Bildwerke No. 1756, abgeb. bei Gerhard, Trinkschalen u. Gefäße u. s. w. Taf. II. III. Vergl. Bull. dell' Inst. von 1840 p. 52 (Schulz), das. p. 127 (Feuerbach), 1843 p. 97 (Braun), Archaeol. Zeitung von 1844 S. 264 f., Müller, Handb S. 639, Brunn, Künstlergesch. II. S. 674, Jahn, Einleitung zu dem münch. Vasenverzeichniß S. CX, Note 789 (zur Künstlerinschrift) und Ann. dell' Inst. von 1869 p. 178 f.

b) Millingen, Ancient uned. Mon. II. pl. 7, Denkm. d. a. Kunst I. No. 37.

c) Daß der vorn verletzte Name nur Αἰγαίων ergänzt werden könne, ist allgemeine Überzeugung; derselbe kommt auch bei Claudianus, Rapt. Proserp. III. 345 und bei Apollinar. Sidon. carm. 6. 26 vor und steckt am wahrscheinlichsten in dem gewiß verderbten Ἄρτεμις δὲ Γρατίωνα (κτείνει) bei Apollod. I. 6. 2. Vergl. Wieseler a. a. O. S. 142 Note 9 und S. 169 f., und Jahn, Ann. dell' Inst. von 1863 p. 252, Stark a. a. O. S. 15.

Den Mittelpunkt der zweiten Hälfte bildet Apollons (ΑΠΟΛΛΩΝ) Kampf gegen den jugendlichen Ephialtes (ΕΦΙΑΛΤΕΣ), welcher nackt, aber mit Schild und Helm versehn, sich weichend mit der Lanze gegen den Gott vertheidigt, der seinerseits ebenfalls bis auf die um den linken Arm geschlungene Chlamys nackt aber lorbeerbekränzten Hauptes, den Bogen in der linken Hand haltend mit hochgeschwungenem Schwerdte zu gewaltigem Streiche auf den Gegner ausholt. Rechts zückt Hera (HEPα), welche, wie Artemis in einen dorischen Chiton gekleidet, aber durch Stirnkrone (Ampyx) und Schleier charakteristisch ausgezeichnet ist, eine Lanze mit verziertem Schaft gegen den auf das linke Knie gesunkenen, bärtigen, behelmten und beschildeten Rhoitos (ΦΟΙΤΟΣ [a]), dessen zu kräftigem Schwerdtstreich gegen sie ausholenden Arm sie mit der Linken zu hemmen sucht. Links stößt der bärtige, beschildete und behelmte Ares (ΑΡΕΣ) den wiederum bereits auf das Knie gestürzten, eben so bewehrten, aber jugendlichen Mimas (μιΜας [b]), welcher ein Schwerdt in der Rechten hält, ohne noch zu dessen Gebrauche kommen zu können, mit dem Speere nieder.

Endlich finden wir im Innenbilde der Schale des Poseidon (ΠΟΣΕΙΔΩΝ) Kampf gegen den bärtigen Polybotes (ΠΟΛVΒΩΤΕΣ), den einzigen vollständig gepanzerten Giganten dieser ganzen Folge, welcher, wiederum auf ein Knie niedergeworfen, sich nicht mit der in der linken Hand gehaltenen Lanze vertheidigt, sondern nur mit der Rechten den linken Arm des Gottes gefaßt hält, welcher, nackt bis auf die über den linken Arm geworfene Chlamys und bekränzt wie Zeus und Apollon, den Giganten am Nacken oder im Hinterhaupthaar gepackt zu haben scheint und den Dreizack gegen ihn erhebt, ohne jedoch hier die Insel oder den Felsen zu führen, welche er in so vielen anderen Darstellungen auf seinen Gegner zu stürzen im Begriff ist. Hinter Poseidon erhebt sich bis zu den Knien aus dem Boden die Gestalt der Gaea (ΓΕ), reich bekleidet mit zierlich geordnetem und durch eine Stirnkrone (Ampyx) geschmücktem Haare, welche das schöne Antlitz wie klagend erhebt und die Hände gleichsam wie in Schmerz erstarrt ausbreitet.

Die drei im Vorstehenden besprochenen Trinkschalen durften trotz ihrer Stilverschiedenheit als die gegenständlich und in der Composition mit einander am nächsten verwandten Denkmäler nicht getrennt werden; ehe nun aber auf ein paar große apulische Vasenbilder eingegangen wird, sind noch einige Gemälde geringern Umfanges und verschiedener Stilarten einzuschalten, für die schwer ein passenderer Platz gefunden werden kann.

No. 17, das Gemälde auf der Vorderseite einer schlanken Amphora, welche aus Campana'schem Besitz in denjenigen der kaiserlichen Ermitage in St. Petersburg [c]) übergegangen ist, zeigt im Stile des 4. Jahrhunderts den bis auf ein über den vorgestreckten linken Arm geworfenes großes Gewand nackten, aber bekränzten

---

a) Phoitos ist gewiß verschrieben und Nichts kann näher liegen als die Correctur in Ῥοῖτος, welcher in dieser Form und als Ῥοῖκος (lat. auch Rhoetos, Rhoecus und Rhuncus) auch sonst vorkommt, s. Jahn a. a. O. p. 255 und Wieseler a. a. O. S. 169.

b) Obgleich von dem Namen nur M erhalten, kann doch an der Ergänzung zu Μίμας kein Zweifel sein, welcher bei Euripides im Jon vs. 216 (oben S. 358) allerdings als Zeus' Gegner, bei Apollon. Rhod. Arg. III. 1228 und bei Claudian a. a. O. III. 87 sq. dagegen als derjenige des Ares erscheint, s. Jahn a. a. O. p. 253.

c) Vergl. (Stephani) Die Vasensammlung der kaiserl. Ermitage No. 1610, Jahn, Ann. dell' Inst. von 1869 p. 181. Unedirt, in Zeichnung vorliegend.

Zeus, welcher, das Scepter in der Linken haltend, mächtig ausschreitet und in der Rechten seinen doppelt geflügelten zum Theil braun gemalten Donnerkeil erhebt um ihn auf seinen vor ihm weichenden und auf ihn zurückblickenden Gegner zu schleudern. Dieser, um einen Kopf kleiner dargestellt als der Gott und eine wenig gelungene von der Rückseite dargestellte Gestalt, ist mit einem doppelt gegürteten kurzen Chiton bekleidet, trägt den Helm mit Backenlaschen, unter welchem nur Weniges vom Gesichte erscheint, auf dem Haupt und den Schild mit dem Zeichen eines galoppirenden Pferdes am linken Arm, hat aber gar keine Angriffswaffe, sondern streckt den rechten Arm mit geöffneter Hand steif abwärts. Von seiner Seite läuft braun gemaltes Blut herab. Die Analogie anderer Gemälde macht es unmöglich ihn anders als einen Giganten zu nennen.

No. 18. Eine Amphora von streng schönem Stile, deren jetziger Aufbewahrungsort unbekannt ist[a]), zeigt den bekränzten Zeus in langem Chiton und der Chlamys mit dem Adler auf der vorgestreckten Linken, welcher den Blitzstrahl gegen einen ihm mit der Lanze entgegenkämpfenden, mit Schild und Helm versehenen Giganten schwingt.

No. 19. Ein Vasengemälde der frühern Hamilton'schen Sammlung oder das Fragment eines solchen von jetzt unbekanntem Aufbewahrungsorte[b]) und, soweit sich nach einer Tischbein'schen Zeichnung urteilen läßt, von unteritalischem Stil, stellt den unterwärts mit dem Himation bekleideten und bekränzten Zeus blitzschwingend auf dem mit vier nach links sprengenden Pferden bespannten Wagen, die Zügel mit der Linken haltend dar. An einen andern Gegenstand, als die Gigantomachie zu denken, wird kaum möglich sein, zu vergleichen ist der Zeus unten in No. 24.

No. 20. Das Gemälde auf der Schulter einer aus Vulci stammenden Hydria früher Durand'schen (No. 2) Besitzes, jetzt im britischen Museum[c]) zeigt in sehr eigenthümlichem, nicht rein griechischem Stile die Kämpfe des Zeus und der Athena. Rechts finden wir Zeus, bärtig, das Haar, aus dem sich eine einzelne Locke hinter dem Ohre sondert, in den Knauf am Hinterhaupt aufgebunden, welcher, gekleidet in einen kurzen Chiton und ein großes Gewand auf dem von diesem ganz bedeckten linken Arme vorstreckend, mit gewaltigem Schritte, den Donnerkeil in der Rechten schwingend, auf seinen vor ihm weichenden Gegner eindringt. Dieser, welcher eben auf die Knie zu stürzen im Begriff ist, erscheint behelmt, im Übrigen aber ganz nackt, nur daß er das Fell eines wilden Thieres, eines Wolfes oder Luchses (?) mit den Hinterfüßen um den Hals geknüpft hat, so daß dieses von seinem Rücken mit dem Kopf und den Vorderpfoten nach unten herabhangt. Der Gigant führt keine künstlichen Waffen, dagegen erhebt er mit beiden Händen einen gewaltigen Felsblock über seinen Kopf, im Begriff, denselben gegen den Gott zu werfen, welcher ihn mit der Linken an der Schulter gefaßt hält. Das nach dem Katalog der londoner Sammlung von der rechten Schulter des Giganten fließende Blut ist in der, auch in anderen Dingen ungenauen Zeichnung nicht angegeben. Links durchbohrt Athena

---

a) Catalogue Pourtalès p. 27 No. 123, vergl. Jahn a. a. O.

b) Abgeb. bei Tischbein, Vases d'Hamilton, Neapeler Ausg. I. pl. 31, wiederholt in der Élite céramographique I. pl. 13, auch bei Inghirami vasi fittili tav 67.

c) No. 758, abgeb. in der Élite céramographique I. pl. 3, vergl. Jahn a. a. O. p. 183.

den vor ihr rücklings niederfallenden zweiten Giganten (Enkelados). Die Göttin, welche auch hier die um den Hals geknüpfte große, schuppige Aegis, auf deren Mitte das Gorgoneion angebracht ist, als Schild vorbreitet und stark an die Darstellung in No. 16 und die parallelen Einzeldarstellungen in Vasenbildern und in der herculanenser Statue erinnert, hat hier nur, verschieden von den anderen Bildern, die Lanze niedrig gefaßt, welche sie dem Giganten in die Weiche bohrt, während sie ihn mit der Linken an dem doppelten Busche seines Helmes gepackt hat. Im Gegensatze zu seinem von Zeus bekämpften Genossen ist dieser, übrigens wie jener bärtig dargestellte Gigant vollständig, nur ohne Beinschienen, gewappnet und bewaffnet, trägt einen Harnisch mit Pteryges über einem Chiton, hat einen großen runden Schild, auf welchen er sich im Falle stützt, am linken Arm und die lange Lanze, welche er indessen nicht gegen die Göttin kehrt, in der rechten Hand. Sein in der Vorderansicht gemaltes Gesicht ist wunderlich mißlungen; auch er soll aus mehren in der Zeichnung nicht angegebenen Wunden bluten. Der Stil kann durchaus nur als ein absichtlich archaïsirender gelten, bei welchem die Nachahmung in der Gruppe links (Athena) besser gelungen ist, als in derjenigen rechts, namentlich in dem Giganten und in der Darstellung des Thierfelles, welche mit dem in den übrigen Theilen herrschenden Formencharakter am wenigsten zusammengeht.

No. 21. Einen verkommenen, absichtlich oder unabsichtlich entstellten archaïschen Stil[a]) zeigt auch das Gemälde von der Außenseite einer Kylix, welches aus dem Museo Chiusino tav. 171 in der Élite céramographique I. pl. 4 wiederholt ist. Dasselbe giebt sich am deutlichsten durch den mit Dreizack und Felsen kämpfenden Poseidon als auf die Gigantomachie bezüglich zu erkennen. Allerdings erscheint der Gott wunderlich genug, nicht blos im kurzen Chiton, der ja bei ihm in dieser Scene auch sonst nachweisbar ist (siehe oben S. 361), sondern mit der Andeutung eines Panzers und mit Beinschienen, den Dreizack mit kurzem Schaft und stumpfen Spitzen in der Rechten schwingend und mit der Insel halb auf der Schulter, halb auf dem nicht recht ausgedrückten Arme. Sein jugendlicher, behelmter und gepanzerter Gegner, der einzige von sämmtlichen Gewappneten in diesem Bilde, dessen Gesicht, offenbar absichtlich, um seine Jugendlichkeit zu zeigen, nicht von dem Helme bedeckt gemalt ist, weicht vor dem Gotte, ohne jedoch augenblicklich schon zu unterliegen oder verletzt zu sein und scheint sich mit einem mangelhaft ausgedrückten Speere zu vertheidigen.

Hinter dem Poseidon ist eine Gruppe von vier behelmten und beschildeten Männern im Kampfe mit Lanzen dargestellt. Hält man daran fest, daß die ganze Darstellung dem Gigantenkampfe gilt, so kann man in den ersten beiden Figuren, welche beide der sie bekämpfenden dritten mehr oder weniger lebhaft weichen, Giganten nicht wohl verkennen und wird für denjenigen, der sie in die Flucht treibt, den Namen des Ares wohl am füglichsten in Anspruch nehmen, während dagegen die vierte, sehr mangelhaft (nur mit einem, dem beschildeten rechten Arme) gemalte Figur, welche zu Ares' Beistande heranzukommen scheint, unbenannt gelassen werden muß.

---

a) Vergl. Jahn a. a. O. p. 183, welcher die Darstellung »con soverchia negligenza eseguita« nennt.

No. 22. Das Gemälde einer vulcenter Amphora strengen und großen Stils von jetzt unbekanntem Aufbewahrungsorte[a]) scheint die Kämpfe der Athena und des Hephaestos oder des Ares zu verbinden. Jahn beschreibt das (mir unbekannte) Gemälde so: »Athena, behelmt und mit der Aegis gerüstet, verwundet mit der Lanze einen bärtigen Giganten, welcher, mit Helm, Panzer, Schild und Lanze versehn, zu Boden gestürzt unter einem Baume liegt. Die Linke der Göttin ist gebieterisch gegen einen zweiten bärtigen Giganten in voller Rüstung ausgestreckt, welcher, obwohl getroffen von der Lanze eines bärtigen und lorbeerbekränzten Gottes in kurzem Chiton (wahrscheinlich Hephaestos (?)) und obwohl aufs Knie gestürzt, sich bemüht, das Schwerdt aus der Scheide zu ziehn«.

No. 23. Das Gemälde eines sog. Oxybaphon im britischen Museum[b]) zeigt, auf Vorder- und Kehrseite vertheilt, die Kämpfe des Dionysos und des Apollon. Dionysos, bärtig und epheubekränzt, im kurzen Chiton und umgehängten Pantherfell, auch mit Fellstiefeln angethan, in der Linken einige Zweige und einen Kantharos vorstreckend, bekämpft mit der Lanze zwei vollgerüstete Giganten, von welchen der erstere, bereits gestürzt und auch von dem Panther des Gottes angegriffen, sich nur noch matt mit dem Schwerdte vertheidigt, während der zweite mit aller Kraft die Lanze schwingend gegen den siegreichen Gott andringt. Auf der Kehrseite bekämpft Apollon, gekleidet in Chiton und Himation mit dem Schwerdte, dessen Scheide er in der Linken hält, zwei andere Giganten, welche beide bis auf ein umgeknüpftes Pantherfell nackt sind und Steine von verschiedener Größe als Waffen gebrauchen. Der vordere, behelmte, sinkt bereits rücklings nieder und schwingt, das Fell als Schild vorbreitend, einen kleinern Stein in der Rechten, während sein unbehelmter Genoß mit einem in beiden Händen erhobenen großen Steinblock zu seiner Hilfe herankommt. Alle Giganten sind bärtig.

Vasenbilder, welche die Kämpfe nur einzelner Götter darstellen, werden hier absichtlich übergangen, um in der Kunstmythologie jener Götter (die, welche Herakles neben Athena darstellen unter Athena) besprochen zu werden. Es bleiben also nur noch zwei große unteritalische Vasengemälde hier einzufügen übrig.

No. 24. Krater (? Amphora mit Volutenhenkeln) aus Ruvo, zuerst im Besitze des Baron Lotzbeck, dann in demjenigen Campanas, jetzt in der kaiserl. Ermitage in St. Petersburg[c]).

Die Composition scheidet sich in zwei Reihen. In der Mitte der obern ist der mit braunem Wagenkasten, sonst gelb gemalte Wagen des Zeus, gezogen von zwei weißgelben und zwei rothen nach rechts sprengenden Pferden. Im Wagensitze schwingt der mit einem reich verzierten, von dem Oberkörper herabgesunkenen Himation bekleidete Zeus, indem er sich mit der Linken am Kranze des Wagens

a) Noël des Vergers, L'Etrurie pl. 36, Longpérier, Catal. des Vergers 132, Jahn a. a. O. p. 180.

b) No. 788* aus der Durand'schen Sammlung (No. 121), abgeb. bei Gerhard, Auserl. Vasenbilder I. Taf. 64, vergl. Jahn a. a. O. p. 182.

c) Catal. del Mus. Campana Ser. XIV. 15, vergl. Archaeol. Zeitung von 1859 Anz. S. 116*. (Stephani) Die Vasensammlung der kaiserl. Ermitage No. 523, abgeb. bei Minervini, Bull. arch. Napolitano II. tav. 6, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 843. Vergl. noch Arch. Zeitung von 1841 S. 380 f., Bull. dell' Inst. von 1845 p. 100 sq., Bull. arch. Napolit. III. p. 60, Jahn a. a. O. p. 184.

hält in lebhafter Bewegung den gemalten, einseitigen, geflügelten (oder in drei Ausflammungen getrennten) Blitz, unter dessen Lohe im untern Theile des Bildes ein Gigant (Porphyrion) zusammengesunken ist. Neben Zeus erscheint im Wagen Nike, welche, die Zügel in beiden Händen, in der rechten außerdem den Treibestachel haltend, mit unübertrefflich dargestellter, ruhiger Anmuth und zugleich mit Aufmerksamkeit auf Zeus' Bewegungen achtend, die Pferde lenkt, und eben im Begriffe scheint, das Gespann eine neue Wendung machen zu lassen, indem sie die rechten Zügel anzieht und die linken lockert. Hinter dem Wagen kämpft ebenfalls in lebhaftester Bewegung und wie dem Stoße der Lanze ihres Gegners ausweichend, Athena, behelmt und beschildet, aber ohne Aegis und Gorgoneion, mit langer Lanze hinabwärts gegen Enkelados, während vor den Pferden Artemis im Jagdkleide, kurzem Chiton und Endromiden, den Köcher an der linken Seite, als Bogenschützin kniet und ihre Pfeile ebenfalls abwärts und auf den in der Mitte zusammengesunkenen Gegner des Zeus sendet. In der untern Reihe bekämpft Herakles, nackt bis auf das um den linken Arm und den Rücken hangende Löwenfell, mit hochgeschwungener Keule einen dritten Giganten, welcher jugendlich gebildet ist, einen Schild und eine Chlamys trägt, im Übrigen aber waffenlos zu sein scheint; denn ob ihm die neben seinem Schilde (außerhalb desselben) gemalte Lanze gehöre ist fraglich, zum mindesten hat er sie jetzt nicht mehr im Gebrauche, vielmehr sucht er offenbar zu fliehen und Herakles mit zurückgewandter und entgegengestemmter Hand abzuwehren, der ihn im Haare des unbedeckten Hauptes gefaßt hat. Der untere Theil der Beine des Giganten verschwindet hinter dem Rande des Bildes. Dann folgt in der Mitte der schon erwähnte, unter den Blitzen des Zeus erliegende Porphyrion; eine riesige und wilde Gestalt mit zottiger Brust und sehr reichlichem, wirrem Haupthaar, bekleidet mit einem umgeknüpften Thierfell und bewaffnet mit einem Schwerdt ist er auf die Knie gestürzt (das scharf zusammengebrochene linke Bein läßt sich ganz verfolgen, von dem rechten deckt der Bildrand den untern Theil) und sucht, das ermattende Haupt zur Linken neigend, mit der linken Hand einen Stützpunkt am Boden. Neben ihm kämpft der mit gelbem Helm von orientalischer Form und ebenso gemaltem Schilde, außerdem mit umgehängtem Schwerdte bewaffnete, jugendliche Enkelados emporstrebend und sich mit dem Schilde deckend mit sehr langer Lanze aufwärts gegen Athena, während endlich links neben ihm ein vierter Gigant, auch dieser jugendlich gebildet aber unbewaffnet, und mit einer um den Hals geknüpften Chlamys bekleidet und barhaupt einen großen Stein mit beiden Händen gefaßt hat, den er, aufblickend, gegen die von oben kämpfenden Götter zu schleudern sich anschickt. Auch bei diesen beiden Giganten deckt der Bildrand den untersten Theil der Beine, dennoch kann man mit voller Gewißheit sagen, daß diese rein menschlich gestaltet sind und daß von Schlangenfüßen entschieden keine Rede sein kann. Über dem ganzen Bilde wölbt sich ein gelb gemalter Strahlenkranz, welcher nur als Andeutung des Aethers oder des Himmelsgewölbes gedeutet werden kann[a]) und über welchem in der rechten Ecke ein, vielleicht nur als Ornament angebrachter Stern sichtbar wird.

Das im Stile des 3. Jahrhunderts gemalte Bild, welchem Jahn (a. a. O. p. 185) ungerechterweise den Vorwurf übertriebener Charakteristik (uno studio smisurato di

a) Vergl. die von Jahn a. a. O. p. 184 Note 2 angeführten Parallelen.

caratteristica, laonde la rappresentazione è riuscita troppo esagerata) macht, hat mehre künstlerische Feinheiten. Auf diejenige, welche in der höchst bezeichnenden Ruhe der Nike liegt, ist schon hingewiesen worden, eine andere zeigt sich darin, daß grade der riesenhafte und am wildesten dargestellte Gegner des Zeus der am weitesten besiegte Gigant ist und daß grade diese gewaltige Gestalt vor unseren Augen ohnmächtig zusammenbricht. Drittens ist auch das bemerkenswerth, wie der Heros Herakles von den aus den höheren Regionen kämpfenden Göttern gesondert ist und wie der Maler, um diese Aussonderung und die Versetzung des Helden auf festen Boden sorgfältig zu motiviren, Herakles nicht mehr mit dem Bogen, sondern mit der Keule kämpfen läßt, wodurch er zugleich an Mannigfaltigkeit der Kampfesweisen gewinnt. Und endlich mag bemerkt werden, wie, obgleich im Allgemeinen auch in diesem Bilde noch die Kämpferpaare einzeln mit einander befaßt sind, dennoch, namentlich durch die Haltung der Artemis einerseits, des vierten Giganten andererseits, insofern diesen Beiden kein eigener, einzelner Gegner gegeben wurde, dafür gesorgt ist, daß der Kampf zusammengeschlossener und mehr als ein Ganzes erscheine, als dies in irgend einer der bisher besprochenen Darstellungen der Fall ist.

Diesem schönen Bilde mindestens ebenbürtig, vielleicht ihm noch überlegen ist No. 25, dasjenige auf den Fragmenten eines großen, ebenfalls aus Ruvo stammenden Kraters oder Eimers (Arytaena) im Museo Nazionale von Neapel[a]).

Das größte Fragment, außer welchem von der Vorderseite nur noch ein ganz kleines Stückchen von nicht unbedingt sicherer Zugehörigkeit übrig ist, gehört den untersten Theilen des Gefäßes an und enthält in der Hauptsache nur die eine Partei der Kämpfenden, die Giganten, über deren Gruppen sich ein halbkreisförmiger Bogen hinzieht, welcher, obgleich er aus mit Bändern umwundenem Laubwerke besteht, doch Nichts als das Himmelsgewölbe kann bedeuten sollen, welches in der vorigen Nummer sinniger durch einen Strahlenbogen dargestellt wird.

Der Maler, er allein unter allen Künstlern, welche diesen Gegenstand behandelt haben, ist der Tradition[b]) gefolgt, nach der die Giganten durch über einander gethürmte Berge in den Himmel zu steigen suchten und hat sie demgemäß in der Hauptsache beschäftigt gezeigt, Felsen auf Felsen zu häufen, wobei sie sich der dieser Arbeit entsprechenden Instrumente, Spitzhammer und Brecheisen, bedienen, während ihrer einige, da mittlerweile offenbar die Gegenwehr der angegriffenen Götter begonnen hat, bereits zum Kampf übergehn. Die auf den verschiedenen Staffeln der Felsen angebrachten, mannigfaltig bewegten Giganten bilden recht im eigentlichen Sinne malerische Gruppen.

In der Mitte zu oberst finden wir den Rest (Beine und Hand) eines am Aufbau der Felsblöcke arbeitenden Giganten, welcher einen Spitzhammer in der Hand hält (früher als Hephaestos mißverstanden); eine Radehacke und ein Brecheisen liegen zu seinen Füßen. Weiter rechts und etwas tiefer arbeitet, emsig vorgebeugt

a) S. Finati, Il regal Museo Borbon. II. p. 189 und vergl. Bull. dell' Inst. von 1840 p. 189 (Gerhard), 1842 p. 67 sq. (Schulz), Bull. arch. Napol. N. S. I. p. 142 sq. (Minervini), Welcker in Müllers Handb. § 396. 4, abgeb. in den Mon. dell' Inst. Vol. IX (1869) tav. 6 mit Text von Jahn, Ann. dell' Inst. von 1869 p. 185 sqq.

b) Vergl. die nur römischen litterarischen Quellen für diese Wendung des Mythus bei Wieseler a. a. O. S. 147, welche durch dieses Vasenbild einen Hintergrund in griechischer (unteritalischer) Überlieferung gewinnen.

ein zweiter, ganz erhaltener und völlig unbekleideter Gigant an der Befestigung der Felsblöcke auf einander, wobei er sich eines zugespitzten Brecheisens bedient, während noch weiter nach rechts und unten ein dritter, welcher ein geflecktes Leopardenfell um die linke Schulter und den Arm geschlungen hat, mit großer Anstrengung einen Felsblock aufwärts herzuträgt. Hinter diesem wird die auftauchende, zierlich und reich bekleidete Halbfigur der Gaea sichtbar, welche emporschauend die Arme ausbreitet, ob zur Ermunterung ihrer Söhne oder im Schrecken über den beginnenden Kampf, läßt sich nicht sicher entscheiden, obwohl das Letztere wahrscheinlicher ist. Während nämlich etwas jenseits der Mitte links noch ein vierter Gigant, auch dieser mit einem (Panther-)Fell angethan, sich niederbeugt, um einen am Boden liegenden Felsen mit beiden Armen zu erheben, sind die noch übrigen drei Giganten, zwei wesentlich ganz, der dritte halb erhalten, bereits im Kampfe begriffen. Derjenige, welcher die Mitte des Vordergrundes einnimmt und von hinten gesehn wird [a]), erhebt in heftigster Bewegung den linken mit dem Pantherfell umwundenen Arm gen oben und holt mit der Rechten zum Wurf einer nicht näher bestimmbaren, offenbar aber nicht regelmäßigen, sondern in der Überraschung als die erste beste ergriffenen Waffe aus, womit es vollkommen stimmt, daß ein mit einem geflügelten Greifen in höchstem Relief verzierter Schild unbenutzt rechts neben ihm am Felsen lehnt. Anders Enkelados, der einzige, dessen beigeschriebener Name (ΕΝΚΕΛΑΔΩΣ so!) ganz erhalten ist und welcher den linken Winkel der untersten Linie einnimmt. Behelmt, das Schwert am Wehrgehenk umgehängt und den überaus reich, außen mit einem strahlenumgebenen Medusenkopf, innen mit einer Kampfscene (wieder Gigantomachie? wie am Schilde der Parthenos [b]) geschmückten Schild am linken Arme gegen oben wendend, schleicht er vorsichtig, wenn auch mit weitem Ausschritt heran, als wolle er eine Blöße des Gegners als Ziel seiner mit der rechten Hand weggebrochenen Waffe (doch wohl einer Lanze) erspähen. Kräftiger und ungestümer dringt rechts von ihm und weiter oben der dritte kämpfende Gigant (früher für Apollon versehn), welcher mit einer reich verzierten Chlamys angethan ist und von dessen Schilde ein Stückchen des ebenfalls reich verzierten Randes erhalten zu sein scheint, während sein ganzer Oberkörper vom Nabel aufwärts fehlt, die Felsenstufen empor, auf denen vor ihm der zuerst

a) Neben seinem Kopfe stehn die Buchstaben ΙΛΝ, mit denen nur dann etwas anzufangen wäre, wenn man sie, sehr unwahrscheinlich, ΙΩΝ lesen dürfte; dann könnte man allenfalls ΠορφυρΙΩΝ ergänzen, allein es würde wieder nicht abzusehn sein, wo für diesen Namen Platz gewesen und wie dessen Hauptbestandtheil verschwunden sein sollte.

b) Erkennbar sind ein kniender Bogenschütz ohne Helm und vor ihm eine nackte, ein Thierfell als Schild benutzende, barhäuptige Gestalt, welche mit großem Ausschritt kräftig andringend, keine künstliche Waffe, sondern eher nur einen Stein mit der Rechten zu schleudern im Begriffe scheint. Diese beiden Kämpfer, nebst dem noch hinter dem Arme des Giganten hervorkommenden Kopfe eines dritten, sind nach links gewendet; ihnen gegenüber sieht man, während das Übrige hinter dem Arme des Giganten verschwindet, den Oberkörper und die Füße des behelmten und beschildeten, lanzenschwingenden Gegners, in welchem eine Athena zu erkennen sehr wohl und um so eher möglich ist, als der Busen weiblich zu sein scheint. Vor ihr liegt ein auch nur zum Theile sichtbarer, mit der Chlamys bekleideter, besiegter Gegner am Boden, einem in älteren Darstellungen der Gigantomachie gewöhnlichem Motive wenigstens in der Hauptsache entsprechend. — Andere Beispiele innen verzierter Schilde führt Jahn a. a. O. p. 187 Note 2 an.

erwähnte, noch arbeitende Genoß steht. Auf diese Weise ist der Beginn des Kampfes in sehr sinnreicher Weise veranschaulicht und ist es gut benutzt, daß dieser eine Schilderung verschiedener Lagen der von der Arbeit zum Angriff oder zur Abwehr übergehenden Giganten zuläßt.

Von den kämpfenden Göttern selbst ist Nichts erhalten, doch wird man die rechts nach oben sichtbaren Reste der Pferde eines mit nur einzelnen erhobenen Beinen stehenden, nicht einhersprengenden Viergespanns ohne Zweifel auf den Wagen des Zeus zu beziehn haben, während der darunter auf seinem Viergespann emporfahrende Helios im schuppigen Panzer und fliegenden Chlamydion, vor dessen Haupte die strahlende Sonnenscheibe gemalt ist, so wenig zu den Mitkämpfern zu rechnen ist, wie die gegenüber links auf einem Pferde sitzende, nur theilweise erhaltene, hinabtauchende Selene. Beide Lichtgottheiten fassen vielmehr diese wie andere große Scenen des Mythus[a]) nur ein, in einem Sinne, auf welchen nach den über denselben gepflogenen Erörterungen näher einzugehn an diesem Orte viel zu weit führen würde.

Zu den kämpfenden Gottheiten wird dagegen von Jahn (a. a. O. p. 188) ein kleines, von Heydemann aufgefundenes Fragment (rechter Arm mit der Lanze und einem Stückchen Aegis auf der Schulter, ein Stückchen des Gesichts und ein Theil des Helmes) einer Athena mit beigeschriebenem Namen (AΘHNA) gerechnet, doch ist die Zugehörigkeit dieses Fragmentes zu dem Gigantenkampfe und zu dieser Vase, wie schon gesagt, zweifelhaft. Ersteres, weil die völlig ruhige Stellung der Göttin in der hier vorauszusetzenden Situation schwer, wenn überhaupt erklärlich ist und Letzteres, weil die Schrift in ihrem Namen eine wesentlich andere, kleinere und und feinere ist, als diejenige im Namen des Enkelados und in den Buchstaben IΛN neben dem in der Mitte kämpfenden Giganten, nicht minder in der wieder vollkommen übereinstimmenden in dem ΓΑΙΔΙΑ und EV der Kehrseite.

Das Fragment dieser Kehrseite zeigt einen behelmten bärtigen Satyrn, welcher mit als Schild benutztem Thierfell und der Lanze kämpfend andringt; hinter ihm die den Thyrsos schwingende ΓΑΙΔΙΑ und über dieser die Reste einer zweiten kämpfenden Satyrfigur. Von den Gegnern ist Nichts zu sehn; während aber schon früher vermuthet worden, die Darstellung beziehe sich auf Dionysos Kampf gegen die Inder, lehnt Jahn (a. a. O. p. 190), ohne sich positiv für irgend einen der Kämpfe des Dionysos (gegen Lykurgos, Pentheus, Deriades) zu entscheiden, mit guten Gründen die Bezüglichkeit dieses Bildes auf die Gigantomachie ab.

Wenn man aus diesen Vasenbildern der fortgeschrittenen Stilarten ähnlich die Summe zieht, wie sie oben aus denen mit schwarzen Figuren gezogen wurde, so dürfte sich Folgendes ergeben.

Was zunächst die kämpfenden Götter anlangt, so bleibt in den zusammenfassenden Darstellungen Zeus in seiner hervorragenden Stellung; er fehlt in solchen nur ein Mal (No. 15), während dagegen mehre Einzeldarstellungen seines Kampfes vorhanden sind (No. 17, 18, 19), dergleichen sich unter den archaïschen Vasenbildern nicht finden. An die Art, wie in diesen mit Vorliebe Zeus dargestellt wird, nämlich eben seinen Wagen besteigend, schließt sich am nächsten das Bild No. 14

a) Vergl. Jahn a. a. O. p 188 Note 4.

an, dasjenige, welches zugleich unter allen hier in Rede stehenden den strengsten Stil zeigt; und wenn hier neben dem Gespann die Säule des olympischen Palastes gemalt, Zeus also eben diesen verlassend gefaßt ist, so gereicht dies der oben ausgesprochenen Vermuthung zur Bestätigung, daß es sich in diesen Bildern um das Eingreifen des höchsten Gottes in die Entscheidungsschlacht nach Gewinnung von Herakles' Beistande handele. Denn auch dieser erscheint noch in diesem Gemälde, wenngleich nicht in dem Wagen des Zeus, so doch diesem zunächst, während er in den beiden anderen Trinkschalenbildern, von denen das eine auch Zeus ausläßt, das andere ihn zu Fuße kämpfend darstellt, gänzlich fehlt und sich erst wieder in dem apulischen Bilde No. 24 findet, welches auch Zeus — und neben ihm Nike — also den in der Entscheidungsschlacht siegreichen Zeus auf seinem Wagen zum Mittelpunkte der Composition macht. Gepanzert wie in einigen archaïschen Vasenbildern finden wir den Zeus in den vorliegenden Gemälden nicht mehr, das richtige Gefühl, daß ihm, dem mit der Blitzeswaffe ausgerüsteten kein Harnisch nöthig sei, mochte durchgedrungen sein; die Bilder des strengsten Stiles in dieser Folge (No. 14 und 18) zeigen den Gott noch mit dem Chiton angethan, diejenigen der nächsten Entwickelungsstufe, welche überhaupt eine sichtbare Lust am Nackten haben, beschränken seine Gewandung auf den über den linken Arm geworfenen Mantel (No. 16 und 17) während dieselbe in den apulischen Vasen (No. 19 und 24), für diese Situation, muß man gestehn, nicht grade besonders passend, zu dem für Zeus in anderen Darstellungen gewöhnlichen weiten, die rechte Seite des Oberkörpers nackt erscheinen lassenden Himation geworden ist. Charakteristisch ist es, daß Zeus mehrmals (No. 16—19) bekränzt ist; hat man in diesem Kranze den Siegerkranz zu verstehn, so bietet das allerdings eine Prolepsis, aber keine unpassende; möglich aber ist es, daß die Künstler an dergleichen besondere Beziehungen gar nicht gedacht und ihren Zeus bekränzt dargestellt haben, weil dies zu ihrer Zeit im Allgemeinen üblich war (s. oben S. 185). Eine andere Waffe, als seinen Blitz führt Zeus natürlich nicht, wohl aber ist ihm in diesen Vasenbildern, entgegen den schwarzfigurigen, zweimal (No. 16 und 17) sein Scepter gegeben, ein Mal (No. 18) sein Adler auf die Hand gesetzt, so daß dieses Bild an Münztypen des reifen Archaïsmus erinnert.

Von den übrigen Göttern fehlt Athena in den größeren Darstellungen, soweit diese vollständig sind und selbst in No. 15 nicht, wo Dionysos an die Stelle des Zeus gerückt ist, mit welchem auch beschränktere Darstellungen sie verbinden. Ihre Kampfart ist im Wesentlichen vollkommen dieselbe geblieben wie in den Bildern mit schwarzen Figuren und nur der hier gegen dort überwiegende Gebrauch der Aegis mag als Veränderung gelten; insbesondere aber ist deren Ausstattung mit dem Gorgoneion ein Neues in den Gemälden der fortgeschrittenen Stilarten.

Poseidon bewahrt in den neueren Vasengemälden in der Hauptsache durchaus die Stelle, welche er in den älteren einnimmt und auch die Art, wie er mit dem Dreizack und dem Felsen kämpft, ist mit einer Ausnahme (No. 16, wo der Felsen fehlt) dieselbe geblieben; auf den Umstand, daß ein Mal (in No. 15) Poseidons Kampf im Innenbilde wiederholt ist, hat man schwerlich besonderes Gewicht zu legen. Auf die individuelle Entwickelung der Gestalt Poseidons ist nicht hier der Ort näher einzugehn.

Was von Poseidon gilt ungefähr auch von Hera und von Ares; dagegen sind

in den rothfigurigen Vasen neu Hephaestos und Apollon, welche (außer Apollon in E) in den archaïschen Bildern nur vermuthungsweise angenommen werden konnten und nirgend in eigenthümlicher Entwickelung hervortreten. Anders hier; Hephaestos erscheint allerdings nur zwei Mal sicher auf den beiden einander stilistisch verwandtesten Trinkschalen (No. 14 und 15, unsicher in 22), aber übereinstimmend in beiden und desgleichen mit der Angabe bei Apollodor (I. 6. 2) in charakteristischer Weise mit Feuerklumpen oder Massen glühenden Metalls werfend, wie sie nur der Feuergott zu handhaben verstehn kann und dabei gepanzert und behelmt, was an sich angemessen, für den Gott aber besonders passend erscheint, aus dessen Werkstätte so manche berühmte Rüstung für Andere hervorgegangen ist. Noch ein Mal mehr tritt Apollon ein, außer in den beiden Trinkschalen No. 15 und 16 in dem Oxybaphon No. 23, wo mit ihm nur Dionysos verbunden ist. Niemals aber kämpft Apollon mit dem Bogen, wie z. B. bei Apollodor[a]), obgleich er denselben als sein gewöhnliches Attribut in der linken Hand hält, sondern mit Ausnahme von No. 15 beständig als Χρυσάορος mit dem Schwerdte, so verschieden er sonst in Gestalt und Gewandung dargestellt sein mag.

Auch Artemis tritt in diesen neueren Bildern sicherer und bedeutsamer hervor, als in den alten, das eine Mal (No. 24) als echte Jägerin und Bogenschützin, das andere Mal (No. 16) mit zwei Fackeln ausgestattet, welche ihr als der Φωσφόρος nicht minder zukommen, als Bogen und Pfeil und mit denen wir sie auch in anderen Kunstwerken nicht allein oft genug ausgestattet finden, sondern welche sie gelegentlich auch als Jägerin nicht nur zum Leuchten, wenn auch nicht grade so gebraucht, wie es hier dargestellt, aber ganz naturgemäß ist. In einem spätern Relief (s. unten) sind diese Fackeln aus ihrer Hand in die der ihr verwandten Hekate übergegangen, welche in Vasenbildern und auch sonst in Darstellungen des Gigantenkampfes nicht nachweisbar ist.

Dionysos behält im Allgemeinen die Stellung, welche ihm die alten Gemälde geben, er ist hier wie dort hauptsächlich auf die Bilder beschränkt, welche Einzelkämpfe oder nur wenige verbunden zeigen; desto auffallender ist seine starke Hervorhebung in der Kylix No. 15, wo er unter den im Übrigen am häufigsten gebildeten Gruppen gradezu an die Stelle des Zeus getreten ist und gleichsam den Protagonisten abgiebt, wobei es nicht minder eigenthümlich ist, daß ihm grade hier die sonst mit ihm kämpfenden Thiere (Löwe, Panther, Schlange) fehlen und er außer mit dem verstrickenden Epheu nur mit der langen Lanze kämpft, welche freilich (trotz Nonnos, Dionys. XLVIII. 15) auch in den Einzeldarstellungen seines Gigantenkampfes seine gewöhnliche Waffe ist.

Endlich ist noch Hermes zu erwähnen, den, wie mehre der archaischen Vasengemälde, so auch von den rothfigurigen ein paar (No. 14 u. 15), beide als Kämpfer mit dem Schwerdte und im Übrigen kaum in besonders charakteristischer Weise durchgebildet darstellen.

Für Nikes Anwesenheit und wenigstens mittelbare Mitwirkung im Kampfe durch Lenkung von Zeus' Gespann in No. 21 ist eine Berufung auf späte schriftliche Zeugnisse[b]) nicht nöthig; Zeus' Wagen in diesem Streite von Nike gelenkt ist ein so durch sich selbst verständlicher, wenn man will allegorischer Ausdruck, daß man

a) Apollod. a. a. O. Ἀπόλλων μὲν Ἐφιάλτου τὸν ἀρίστερον ἐτόξευσεν ὀφθαλμόν κτλ.
b) Siehe Wieseler a. a. O. S. 149.

für denselben keines Beleges bedarf; die schöne Art aber, wie der Künstler dies in Scene gesetzt hat, zeigt, daß ihm Nike neben ihrer allegorischen Bedeutung auch die lebendige Göttin war, ganz so wie für Pindar, wenn er den Sieger in Nikes Arme stürzen läßt.

Eine sehr interessante Umbildung und Fortentwickelung geht in diesen Vasengemälden mit den **Giganten** so zu sagen unter unseren Augen vor sich. In den beiden Trinkschalen des strengern Stils (No. 14 u. 15) und nicht minder in den Gemälden geringern Umfanges, welche diesem Stil entsprechen oder nahe stehn (No. 17, 18, 21, 22) erscheinen sie noch in allem Wesentlichen in eben der Gestalt, Bewaffnung, Kampfart, welche wir aus den archaïschen Bildern kennen, d. h. von griechischen Heroen nicht unterschieden. In dem Bilde der dritten Kylix dagegen (No. 16), welches dem frei entwickelten Stil angehört, finden wir wenigstens den von Artemis bekämpften Aegaeon, allerdings ihn allein neben seinen noch nach der alten Weise aufgefaßten Genossen und gleichsam wie zur Probe als ein Wesen anderer, wilderer Art charakterisirt, unbewaffnet, nur mit dem Pantherfell bekleidet, das wirre Lockenhaar nicht behelmt. Ähnlich einen Giganten in No. 20. Daß Porphyrion in No. 16 gegen Zeus nur einen Stein schleudert, kann hier und ähnlich in No. 20 vielleicht, und mit größerem Recht, als ein ähnliches Vorkommniß in einem archaïschen Vasenbilde (No. 2) als eine zweite Spur des Strebens betrachtet werden, die Giganten als Wilde zu charakterisiren, und somit eine Auffassung zur Geltung zu bringen, welche in einem Schriftzeugniß aus ungefähr dieser Zeit[a]) bereits in weit allgemeinerem Umfang uns entgegentritt, während wir auf das Pardelfell des Porphyrion schon bei Aristophanes[b]) eine Anspielung finden. Gleichsam vervielfältigt begegnet uns der Aegaeon der Kylix in dem Gemälde des Eimers No. 25 wieder, wo nur der Enkelados noch in griechischer Waffnung und Kampfart und ein zweiter, nur zum Theil erhaltener Gigant wenigstens mit einer griechischen Chlamys angethan dargestellt ist, während die Mehrzahl der Giganten, ihrer drei, Thierfelle tragen und ein vierter, vielleicht auch ein fünfter ganz nackt dargestellt ist. Bei aller jugendlichen Schönheit haben sowohl jener Aegaeon wie diese Giganten des neapolitaner Fragmentes Etwas in ihrer Erscheinung, das hellenischer Feinheit und Gesittung auf augenfällige Weise entgegensteht. Dies Element des Wilden ist endlich in der riesenmäßigen Hauptfigur des Zeusgegners in No. 24 noch bedeutend und bis zu der Charakteristik des übermenschlich Gewaltigen aber Rauhen und Rohen gesteigert; damit ist aber auch die Grenze dessen erreicht, was die gesammte Vasenmalerei, um zunächst nur von dieser zu reden, angewendet hat, um die Giganten von griechischen Mannen zu unterscheiden und als den edelen Gottheiten gegenüber unedele und wüste Gesellen zu bezeichnen. Von irgend einer Mischbildung der Gigantengestalt, namentlich aber von einer Zusammensetzung derselben aus Mensch-

a) Plat. Sophist. p. 246 A. Καὶ μὲν ἔοικέ γε ἐν αὐτοῖς οἷον γιγαντομαχία τις εἶναι διὰ τὴν ἀμφισβήτησιν περὶ τῆς οὐσίας πρὸς ἀλλήλους. — Πῶς; — Οἱ μὲν εἰς γῆν ἐξ οὐρανοῦ καὶ τοῦ ἀοράτου πάντα ἕλκουσι, ταῖς χερσὶν ἀτεχνῶς πέτρας καὶ δρῦς περιλαμβάνοντες κτλ.

b) Aristoph. Av. vs. 1249 sqq. ed. Dind.:

> πέμψω δὲ πορφυρίωνας ἐς τὸν οὐρανὸν
> ὄρνις ἐπ' αὐτὸν, παρδαλᾶς ἐνημμένους,
> πλεῖν ἑξακοσίους τὸν ἀριθμόν; καὶ δή ποτε
> εἷς Πορφυρίων αὐτῷ παρέσχε πράγματα.

wozu Wieseler a. a. O. S. 146 Anm. 31 zu vergleichen ist.

lichem und Thierischem, von der in der spätern Kunst beliebten und festgehaltenen Schlangenfüßigkeit ist in Vasenmalereien bisher nicht die geringste Spur zu Tage gekommen[a]) und dasselbe wird von der Plastik gelten, deren erhaltene Monumente zu den Vasenbildern die allergenaueste Parallele bilden. Wann diese letzte und bedeutendste Umwandlung in der Auffassung der Giganten stattgefunden haben mag sind wir bisher mit Sicherheit zu bestimmen außer Stande; Thatsache ist nur, daß schlangenfüßige Giganten als die frühesten für uns nachweisbaren Beispiele in ornamentalen Reliefen an den Henkeln zweier großen Amphoren (s. unten) vorkommen, welche ihrem Stile nach mit den beiden zuletzt angeführten apulischen Vasengemälden mit Gigantomachie zusammengehören und daß man in der alexandrinischen Poesie die frühesten parallelen Spuren in der Litteratur findet [161]). Daß übrigens die Vasenmalerei auch in ihren reifsten Producten, höchstens No. 25 ausgenommen, über welches fragmentirte Bild wir jedoch nicht abschließend urteilen können, nicht versäumt hat, die Giganten deutlich als unterliegend darzustellen, braucht nur kurz hervorgehoben zu werden und eben so genügt der bloße Hinweis darauf, daß auch hier die Kämpfe überwiegend als Zweikämpfe dargestellt und daß eigentlich nur in der letzten Nummer, so weit wir dies Bild kennen, eine von dem Geist echt malerischer Composition veranlaßte größere Zusammenfassung wenigstens der Gigantengruppe erreicht ist.

Es wurde so eben erwähnt, daß die Darstellungen der Gigantenkämpfe in der Plastik, so weit wir nach den verhältnißmäßig sehr spärlichen Resten zu urteilen vermögen, in dieser Periode wie in der vorigen, sich denen in der Vasenmalerei wesentlich parallel entwickelt haben. Hier sind die Belege dazu in Kürze nachzutragen.

Der archaïschen Kunst am nächsten, ja noch innerhalb der letzten Kreise dieser steht

a) eine Metope von dem südlichsten und jüngsten der drei Tempel auf der Akropolis von Selinunt[b]), Athena im Kampfe mit einem, wahrscheinlicher Enkelados als etwa Pallas zu benennenden Giganten begriffen darstellend. Ohne auf die Gestalt der Athena und die Art des Kampfes hier näher einzugehn, sei nur auf das, entsprechend den Vasengemälden mit rothen Figuren, hier auf der Aegis der Göttin angebrachte (oder angebracht, wahrscheinlich von Metall gebildet und aufgeheftet gewesene) Gorgoneion hingewiesen, in Betreff des Giganten aber bemerkt, daß er, der im Übrigen griechisch gebildet und mit der langen Chlamys bekleidet, mit dem Helm und mit Beinschienen gerüstet erscheint und wahrscheinlich mit dem Schwerdte bewaffnet war, durch eine halbwegs satyreske, jedenfalls unedele, stumpfnasige Gesichtsbildung sich als ein Wesen niedern Ranges zu erkennen giebt, so daß in dieser Charakterisirung die Plastik der Vasenmalerei wenigstens um Etwas vorangegangen zu sein scheint.

In welcher Art, ob etwa entsprechend, der Gigant in der Metope des Par-

---

a) Siehe auch Jahn Annali dell' Inst. von 1869 p. 190.

b) Abgeb. bei Serradifalco, Antichità della Sicilia Vol. II. tav. 31, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 230. Vergl. über die Darstellungen in anderen Metopen dieses Tempels und deren Datirung m. Gesch. d. griech. Plastik 2. Aufl. I. S. 377 f..

thenon, welche ebenfalls, wahrscheinlich wenigstens, Athenas Kampf mit Enkelados darstellt (s. oben S. 357), charakterisirt war, läßt sich bei der starken Zerstörung dieses Reliefs nicht mehr feststellen und von der Art der Darstellung der Giganten im Giebel von Akragas und in den Friesen des Heraeon bei Argos und des Apollontempels in Delphi (oben S. 357 f.), sind wir nicht unterrichtet; es läßt sich indessen aus der sehr entschiedenen Opposition, welche Pausanias[a]) gegen die Annahme erhebt, die Giganten haben Schlangen anstatt der Füße gehabt, mit gutem Rechte schließen, daß, wenn er in einem der von ihm erwähnten Kunstwerke schlangenbeinige Giganten gesehn hätte, er dies irgend wie hervorgehoben oder wenigstens angedeutet hätte. Einzufügen bleiben also von Marmorreliefen noch

b) die elf kleinen, Stickerei vertretenden Reliefe an dem Peplos des archaïschen dresdener Athenasturzes[b]), und zwar hier einzufügen, weil diese kleinen Reliefe einerseits den archaïstischen Stil der Statue nicht theilen, während sie doch andererseits, nach Maßgabe der rein menschlichen Bildung der in ihnen dargestellten Giganten nicht die Anschauung der späten Periode vertreten, in welcher ohne Zweifel die Statue gefertigt worden ist. Auch hier ist der Gesammtkampf in eine Reihe von Zweikämpfen aufgelöst, welche man früher im Einzelnen zu bestimmen verzichtet hatte, während Pyl[c]) die folgende Nomenclatur, allerdings nur mit größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit zu begründen versucht hat. 1. (von oben) Zeus zu Wagen, halb von der Diplois oder dem Obergewande der Statue bedeckt, aber unverkennbar; sein Gegner liegt bereits getödtet unter den Pferden. 2. Herakles; möglich, selbst nicht unwahrscheinlich, obgleich keineswegs klar charakterisirt und mit sehr zweifelhafter Leontis. 3. Dionysos; sehr fragwürdig, auf keinen Fall charakteristisch gebildet; es ist mindestens eben so wahrscheinlich, daß Dionysos in dem mit einem weiten Himation angethanen Gotte des 9. Feldes zu erkennen sei. 4. Hephaestos; ziemlich sicher durch die kurze Chiton-(Exomis-)tracht erkennbar. 5. Athena; unzweifelhaft durch Helm und Schild bezeichnet. 6. Artemis; sehr unsicher, mindestens eben so wahrscheinlich Hera zu nennen. 7. Hermes; wahrscheinlicher Poseidon, durch ein, wie in manchen alten Bildungen, z. B. in den Münzen von Paestum, um die Schultern hangendes Chlamydion charakterisirt. 8. Hera; vielleicht eher Artemis; die Göttin macht mit dem rechten Arm eine Bewegung, als wolle sie nach dem Köcher greifen, auch erinnert ein schräg über die Brust laufendes Gewandstück an die bei Artemis nicht selten vorkommende Tracht. 9. Ares; ? Dionysos? s. oben zum 3. Felde. 10. Hekate (?). 11. Poseidon; wahrscheinlicher Ares, wegen des Poseidon siehe das 7. Feld. Mag an diesen Bestimmungen, mit deren genauer Feststellung man möglicherweise weit über die Absicht des Künstlers hinausgreift, richtig oder zweifelhaft sein was da will, jedenfalls haben wir hier die größte Folge von diesen Kämpfen vor uns,

---

a) Pausan. VIII. 29. 3. Δράκοντας δὲ ἀντὶ ποδῶν τοῖς Γίγασιν εἶναι, πολλαχῇ τε ὁ λόγος ἄλλῃ καὶ ἐν τῷδε ἐδείχθη μάλιστα ὡς ἔστιν εὐήθης, worauf ein eigenes Stück von Beweisführung aus dem Gebeine des Orontes folgt, welches aber jedenfalls zeigt, daß Pausanias nur ganz menschengestaltige Giganten anerkennt.

b) Vergl. Hettner, Die Bildwerke der k. Antikensammlung in Dresden 2. Aufl. No. 143, abgeb. in Beckers Augusteum Taf. 9 u. 10 mit den Berichtigungen Taf. 155 und außerdem unzählige Male besser oder schlechter, aber selten mit der wünschenswerthen Genauigkeit.

c) In der Archaeolog. Zeitung von 1857 S. 62 f.

welche wir überhaupt nachweisen können und jedenfalls außer dem ganz unbezweifelbaren Zeus sechs kämpfende Götter und vier Göttinnen, während eben so sicher feststeht, daß eine bestimmt charakterisirte Kampfart, wie sie bei mehr als einer Gottheit — es sei nur an Poseidon und an Hephaestos erinnert — in den Vasengemälden sich findet, in diesen Gruppen vermißt wird, welche offenbar mehr den Zweck haben, im Allgemeinen an die berühmten Stickereien des Peplos der Athena zu erinnern, als deren Gegenstand im Einzelnen auszuführen.

Ferner muß hier seine Stelle finden

c) das kleine Friesrelief am Halse oder am obern Rande des Bauches der berühmten Vase des Atheners Xenophantos in der kaiserl. Ermitage in St. Petersburg [a]). Dieser kleine Fries stellt in flachem, vergoldet gewesenem Relief drei Mal Nike auf einem Viergespann dar, neben welchem ein nackter Heros einen Bogen abschießt; zwischen diesen drei Gruppen sind zwei andere angebracht, von denen die eine einen mit Helm und Schild ausgerüsteten, im übrigen nackten Mann, ziemlich unzweifelhaft einen Giganten darstellt, welcher, auf das eine Knie gestürzt von hinten von der durch ihre gewöhnlichen Attribute deutlich charakterisirten Athena, zu der er den Kopf herumwendet, angegriffen wird, während ihn gleichzeitig ein nackter und wahrscheinlich bärtiger Mann bekämpft, in welchem am wahrscheinlichsten Herakles zu erkennen sein wird. Die andere Gruppe zeigt einen von zwei nackten Männern, etwa Theseus und Peirithoos angegriffenen Kentauren, welcher sich mit einer nicht ganz sicher zu bestimmenden Waffe vertheidigt. Giganten (einer für mehre) und Kentauren sind also hier in interessanter Weise ähnlich verbunden wie im 170. Verse der Batrachomyomachie:

οἷος Κενταύρων στρατὸς ἔρχεται ἠδὲ Γιγάντων.

Der Gigant aber ist in diesem, noch dem vierten Jahrhundert angehörigen Relief nicht allein vollkommen menschlich, sondern ohne irgend ein hervortretendes Kennzeichen minder edeler Menschlichkeit gebildet.

Dagegen treffen wir in den schon oben (S. 375) erwähnten ornamentalen Reliefen in den Henkeln von Vasen, welche aus dem dritten Jahrhunderte stammen, zum ersten Male auf schlangenfüßige Giganten, nämlich

d) in den Henkeln einer großen Amphora im Museo Nazionale in Neapel [b]) und

e) in denjenigen der großen Amphora aus Ruvo mit Priamos beim Achilleus und mit Jason in Kolchis, welche aus der Campana'schen Sammlung in diejenige der kaiserl. Ermitage in St. Petersburg gelangt ist [c]).

In beiden Fällen handelt es sich um Kämpfe der Athena mit zwei verschieden charakterisirten Schlangenfüßlern.

Der eine derselben ist jugendlich und abgesehn von den Schlangen, auf deren sehr eigenthümliche Anbringung weiterhin nochmals zurückzukommen sein wird, rein

a) Siehe (Stephani) Die Vasensammlung der kaiserl. Ermitage No. 1790, abgeb. u. A. neuestens in dem Compte-rendu de la comm. imp. archéol. de St. Pétersb. von 1866 pl. IV. vergl. das. den Text p. 111 und siehe weitere Litteratur in dem oben genannten Verzeichniß der petersb. Vasensammlung S. 316, vergl. Archaeol. Zeitung von 1856 S. 163 f.

b) Abgeb. bei Gargiulo, Raccolta dei Monum. più interessanti del R. Museo Borbonico Vol. II. tav. 7, das eine Relief wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 849.

c) Siehe Cataloghi del Museo Campana, Classe XIV. No. 19, (Stephani) Die Vasensammlung der kaiserl. Ermitage No. 422, abgeb. in den Mon. dell' Inst. Vol. V. tav. 12.

menschlich, ohne weitere Zuthat gebildet und kämpft (sicher wenigstens in e) obgleich sonst ganz nackt, mit dem Schwerdte gegen die ihn mit der gleichen Waffe angreifende Athena. Der andere ist bärtig[a]) und *beflügelt* und zeigt außerdem in d um die Hüftpartie einen Kranz kleiner Schlangen, an deren Stelle in e blatt- (oder flossen-?)förmige Auswüchse getreten zu sein scheinen, wenn der Abbildung in diesem Punkte zu trauen ist.

Während nun von mehren Seiten, trotz den angegebenen Verschiedenheiten, *beide* in Frage stehende Wesen als *Giganten* angesprochen worden sind[b]), welche Gerhard[c]) als die beiden namhaftesten Gegner der Athena, Enkelados und Pallas glaubte unterscheiden zu können, hat Wieseler, welcher in den Denkm. d. a. Kunst a. a. O. ebenfalls noch dieser Benennung und *frageweise* sogar der Bezeichnung des bärtigen Schlangenfüßlers als Pallas folgte, später[d]) für diesen die Bezeichnung als *Typhoeus* vorgeschlagen, der sich Stark[e]) angeschlossen hat. Für so sicher entschieden, wie diese beiden Gelehrten anzunehmen scheinen, kann man die Frage nicht halten, wie der geflügelte Schlangenfüßler zu nennen sei; denn wenn einerseits allerdings Typhoeus im Gegensatze zu den Giganten von sehr alten Zeiten her sowohl schlangenfüßig wie beflügelt dargestellt worden ist (s. unten), so wird man doch für die spätere Kunst eine gelegentliche Beflügelung der Giganten insgemein[f]), wie für den Pallas insbesondere[g]) nicht läugnen, noch durch eine Unterscheidung des Giganten Pallas[h]) und des angeblichen gleichnamigen Vaters der Athena[i]) beseitigen können. Und wenn man ferner den Kampf der Athena gegen Typhon für ausreichend verbürgt hält[k]), um zu behaupten, derselbe *könne* auch hier gemeint sein, so darf man doch kaum in Abrede stellen, daß, wo es sich, wie in den vorliegenden Reliefen, um zwei parallele Kämpfe und Siege der Göttin handelt, der Gedanke an die zwei von ihr besiegten gleichartigen Wesen, d. h. die Giganten Enkelados und den von diesem durch die Beflügelung unterschiedenen Pallas[l]) näher liegt als derjenige an einen Giganten und Typhoeus.

Möge es sich aber damit verhalten wie es sich verhält — und ausdrücklich

---

a) Allerdings schreibt Stephani in Beziehung auf e »in *jeder* der Voluten ist in .... Relief Athena dargestellt, wie sie einen zu ihren Füßen befindlichen schlangenfüßigen *Jüngling* (Giganten) bekämpft«, allein damit stimmt die Abbildung nicht überein, deren Richtigkeit durch das ganz nahe verwandte Monument d unterstützt wird.

b) So von L. Schmidt im Texte zu der Abbildung von e, in den Ann. dell' Inst. von 1849, Stephani a. a. O., Jahn, Ann. dell' Inst. von 1869 p. 190.

c) Zwei Minerven, Berl. 1848 S. 5 Anm. 9.

d) Allgemeine Encyclopädie a. a. O. S. 163.

e) A. a. O. S. 24.

f) Beispiele bei Minervini, Bull. arch. Napolit. I. No. 14 p. 111.

g) Vergl. Cic. de nat. deor. III. 23, Tzetz. ad Lycophr. Alex. vs. 355.

h) Apollod. I. 6. 2.

i) Wieseler a. a. O. S. 146 Note 31 a. E. allerdings nach antikem Vorgange (»Tzetzes u. A.«) aber doch mit dem gewiß richtigen Anerkenntniß, daß sie immerhin von Haus aus identisch sein mögen.

k) Wieseler a. a. O. S. 163 mit Berufung auf die S. 151 beigebrachten Zeugnisse bei Pseudo-Verg. Ciris vs. 32 sq., Antonin. Liberal. Transform. cap. 28, Claudian. Rapt. Proserp. II. 21 sq.

l) Vergl. Apollod. a. a. O.: Ἀθηνᾶ δὲ Ἐγκελάδῳ φεύγοντι Σικελίαν ἐπέρριψε τὴν νῆσον, *Πάλλαντος* δὲ τὴν δορὰν ἐκτεμοῦσα ταύτῃ κατὰ τὴν μάχην τὸ ἴδιον ἐπέσκεψε σῶμα.

widersprochen soll Wieselers und Starks Annahme nicht werden —, auf jeden Fall bleibt uns der jugendliche Gegner Athena's in den beiden anderen parallelen Reliefen als, mit aller Wahrscheinlichkeit Enkelados zu nennender, schlangenfüßiger Gigant, und zwar als das früheste, nachweisbare Beispiel eines solchen. Ja, fast scheint es, als ob hier mit der Schlangenbeinigkeit eine Art von erstem Versuche gemacht wäre. Denn dieser Gigant hat, im Gegensatze zu dem vermutheten Typhon, bei welchem die schuppigen Schlangenleiber unmittelbar an den Hüften beginnen, nicht allein rein menschliche Oberschenkel, sondern es ist, wenigstens in e, auch der Unterschenkel seines linken Beines noch menschlich gestaltet und nur der Fuß und damit die Verbindung mit den Schlangen nicht sichtbar. Aber auch ob eine solche überhaupt stattfindet, ist sehr zweifelhaft; denn die beiden dicken Schlangen, deren eine sich um das linke Bein und den Arm des Giganten zurückwindet, während die andere sich gegen die Göttin aufbäumt, treten zwischen den Oberschenkeln, gleich unter der Scham hervor, so daß man nicht absieht, wie eine Verbindung mit dem Fuße stattfinden soll, während ganz klar ist, daß sich der Gigant nicht auf diese Schlangen (als seine Füße) stützt[a]).

Das späteste Datum, welches man diesen Vasen und ihren ornamentalen Reliefen anweisen kann, wird doch wohl um die Mitte des dritten Jahrhunderts v. u. Z. fallen; wie wenig aber damals und bis zum Beginne des zweiten Jahrhunderts die schlangenfüßige Bildung der Giganten durchgedrungen war, beweist

f) die von Brunn (s. oben S. 360) mit unzweifelhaftem Rechte zu den Resten der attalischen Weihgeschenkgruppen auf der Akropolis von Athen gerechnete Statue eines getödteten Mannes im Museo Nazionale zu Neapel[b]) in welcher ungleich wahrscheinlicher ein Gigant als ein Gallier[c]) erkannt wird, und welche durch ihr üppiges, wirres Haar, Angabe desselben unter den Achselhöhlen, wie sie nur bei Marsyas und ähnlichen rohen Naturen gebräuchlich ist, ferner durch ein um den linken Arm gewickeltes Löwen- oder Pantherfell und im Allgemeinen durch den Ausdruck großer Wildheit charakterisirt ist, in allen diesen Punkten aber wie nicht minder in seiner unvermischten Menschlichkeit und seiner Bewaffnung mit einem Schwerdt in der auffallendsten Weise mit der hervorragendsten Gigantenfigur des oben mit No. 24 bezeichneten Vasengemäldes übereinstimmt, welche nur durch die Rauhzottigkeit der ganzen Brust von der statuarischen Darstellung sich unterscheidet, der ihrerseits in einem neben ihr liegenden Schleuderriemen eine zweite, an das Steinwerfen der Giganten nach plastischer Füglichkeit erinnernde Waffe gegeben ist.

Wie aber die ganze Gruppe, zu welcher diese Figur gehörte, beschaffen, aus welchen Elementen sie zusammengesetzt, wie sie angeordnet, wie in ihr der Kampf jedes einzelnen Gottes dargestellt war, dies sind Fragen, auf welche wir eine Antwort wenigstens zur Zeit nicht zu geben vermögen. Nur das Eine ist uns bezeugt, daß Dionysos sich unter den kämpfenden Gottheiten befand[d]) und schon daraus

---

a) Vergl. auch Stark a. a. O. S. 24.

b) Vergl. Gerhard u. Panofka, Neapels ant. Bildwerke S. 19 No. 50, abgeb. im Museo Borbonico Vol. VI. tav. 7, wiederholt bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 871 No. 2216 und in m. Gesch. d. griech. Plastik, 2. Aufl. Fig. 95 No. 6, vergl. das. S. 183.

c) So benennt Friederichs, Bausteine z. Gesch. der griech.-röm. Plastik S. 324 diese Figur.

d) Plutarch. Anton. 60. Καὶ τῆς Ἀθήνησι γιγαντομαχίας ὑπὸ πνευμάτων ὁ Διόνυσος ἐκσεισθεὶς εἰς τὸ θέατρον κατενέχθη. C. Wachsmuths Ansicht (in v. Sybels histor. Zeitschrift von

wird man ohne Zweifel auf eine nicht unbeträchtliche Figurenzahl der ganzen Gruppe schließen können, in welcher, wenn sie nach Pausanias' Zeugniß Γιγάντων πόλεμον darstellte, zum allermindesten Zeus, Athena, Herakles neben dem Dionysos nicht gefehlt haben können, während die Anwesenheit mehrer anderer Gottheiten an sich wahrscheinlich, wenngleich nicht erweislich ist.

Mit dieser Figur aber und der Gruppe, zu welcher sie gehörte, ist die Grenze der Kunst der Blüthezeit erreicht; den Rest der Monumente wird man als Producte der spätern Kunst betrachten dürfen, gegen welche Bestimmung gewisse archaïsirende Motive, die sich in einigen Denkmälern finden, Nichts beweisen. Und sollte sich auch, etwa unter den Münzen, die eine oder die andere Darstellung finden, der man ein früheres Datum, als der Mehrzahl, anweisen müßte, so würde es doch, abgesehn von der Frage, ob sie Giganten oder Typhon gelten, unrathsam sein, diese durch eine Vorwegnahme zu vereinzeln.

Spätere Kunst.

Auch hier ist mit einigen nur litterarisch überlieferten Kunstwerken zu beginnen, als deren frühestes der Fries an dem von Augustus erbauten Tempel des Juppiter Tonans auf dem capitolinischen Hügel zu gelten haben wird, welchen in seiner auf die Gigantomachie bezüglichen Darstellung Stark (a. a. O. S. 24 f.) aus den Versen nachgewiesen hat, mit welchen Claudianus den Einzug des Honorius in Rom im Jahre 403 u. Z. feiert [a]) und in welchen die Worte:

iuvat infra tecta Tonantis
cernere Tarpeia pendentes rupe Gigantas

allerdings kaum auf etwas Anderes, als auf einen Fries mit Gigantomachie gedeutet werden können. Wenn freilich Stark geglaubt hat, Fragmente dieses Frieses in erhaltenen Reliefen (s. unten) nachweisen zu können, so ist dies, wie schon von anderer Seite bemerkt worden, irrig.

Aus unbekannter Zeit, aber ohne Zweifel aus der Periode der spätern Kunst stammt eine Darstellung der Gigantomachie in Erz, von welcher Themistius [b]) berichtet, daß sie sich in Constantinopel dem Rathhause gegenüber befunden habe und welche am wahrscheinlichsten für ein, wir können nicht sagen woran angebrachtes Relief zu halten sein wird. Die auffallende Angabe des Redners, daß sich unter den kämpfenden Gottheiten auch Aphrodite und Eros befunden haben, welchem letztern allein sein Gegner freiwillig gewichen sei, wird, was des Eros Anwesenheit anlangt, durch ein erhaltenes Kunstwerk, den Fries von Aphrodisias

---

1863 Heft 3. S. 17), daß dies sich auf eine andere, als die von Pausanias genannte Darstellung beziehe, ist ohne jegliche Wahrscheinlichkeit.

a) Claudian. de VI. consulatu Honorii Aug. vs. 44 sq.

b) Themist. Orat. XIII. p. 217 ed. Dind. ἔστιν ἐν τῷ ἄστει τοῦ Κωνσταντίνου τῆς μάχης τῆς πρὸς τοὺς θεοὺς τῶν Γιγάντων εἰκὼν ἐν χαλκῷ πεποιημένη ἀντὶ κρηπῖδος τοῦ βουλευτηρίου (lies mit Wieseler a. a. O. S. 158 f. Note 84: ἀντικρὺς τοῦ β.)· ἐν οὖν τῇ εἰκόνι ταύτῃ πρὸς μὲν τοὺς ἄλλους θεοὺς οἱ Γίγαντες ἀνταίρουσι καὶ ἐξορμῶσιν οἱ μὲν πέτρας, οἱ δὲ δρῦς, οἱ δὲ ἄλλο ἕκαστοι ὅπλον ὁπλισμένοι παρὰ τῆς τέχνης· μόνος δὲ ὁ ἀντιτεταγμένος τῷ Ἔρωτι (συστρατεύεται γὰρ τοῖς θεοῖς καὶ ὁ Ἔρως καὶ ἡ Ἀφροδίτη) οὗτος δὲ μόνος ὁ Γίγας θυμοῦ μὲν οὐ γέμει οὐδὲ ἴχνος αὐτῷ, ἀλλὰ καὶ τὰ ὅπλα αὐτοῦ χαμαῖ ἐκπεπτωκότα ταῖν χεροῖν, παρειμένος δὲ καὶ γεγανυμένος αὐτὸς καὶ οἱ δράκοντες κατέχονται ἥττῃ ἐθελουσίῳ.

(s. unten C) beglaubigt, während der Mitwirkung der Aphrodite wenigstens litterarisch auch sonst noch hier und da gedacht wird[a]).

Von irgend einer bestimmten malerischen Darstellung der Gigantomachie ist in dieser Periode so wenig die Rede, wie in der frühern, auf das Vorhandengewesensein solcher läßt sich indessen aus der Angabe des Philostrat[b]) schließen, daß die Maler die mit den Giganten zusammengewachsenen Schlangen bei Enkelados und seinen Genossen dargestellt haben. Ein Beispiel eines gemalten Gigantenkampfes, wenn auch nur eines einzelnen und in seiner Composition sehr wenig klaren, bietet derselbe Schriftsteller[c]) in seinen Νῆσοι. Zeus schleudert hier von der Höhe eines Berges Blitze auf einen Giganten, welcher zwar schon ermattet, sich aber noch auf die Ge »verläßt«; aber auch diese ist schon ermüdet, weil Poseidon sie nicht stehn läßt. Namentlich die Art, wie wir uns hier die Ge vorstellen sollen, ob persönlich oder nicht, ist ganz dunkel[162]).

Unter den erhaltenen Kunstwerken stehn dies Mal

die Reliefe

obenan, unter welchen das unbezweifelbar früheste und zugleich schönste

A. das aus der Villa Mattei in die vaticanische Sammlung gelangte und daselbst im Cortile di Belvedere in die Wand eingelassene Fries- nicht Sarkophagrelieffragment[d]), von welchem ein kleines gewiß zugehöriges Stück im lateranischen Museum[e]), ist. Das größere, vaticanische Fragment zeigt von den kämpfenden Gottheiten zwei, Artemis, welche ganz entsprechend derjenigen an dem Vasengemälde No. 24 als leichtgeschürzte Jägerin charakterisirt ist und auf ihren Gegner einen Pfeil abschießt, während dieser zugleich von ihrem Jagdhund angegriffen wird, und eine zweite Göttin, welche man immerhin mit der relativ größten Wahrscheinlichkeit Hekate nennen wird[f]), und welche, lang gewandet und verschleiert, die beiden ihr begegnenden Giganten mit zwei flammenden Fackeln bekämpft; das lateranische Fragment fügt den drei Giganten des vaticanischen einen zum größten Theil erhaltenen vierten hinzu, hinter welchem der Rest eines nicht mit Sicherheit zu deutenden Flügels sichtbar ist. Dieser Gigant sowie die beiden von Hekate bekämpften sind rein menschlich gestaltet, es ist aber in ihm und in dem einen, bereits auf ein Knie gesunkenen Gegner der Hekate dieselbe rauhe und wilde Menschennatur charakterisirt, welche schon in der Mittelfigur des genannten Vasenbildes und in der

a) So von Schol. Aristoph. Av. 1252.

b) Philostrat. Heroic. p. 669 ed. Boisson.

c) Philostrat. sen. Imagg. II. 17 (p. 79 lin. 32 sqq. ed. Jacobs et Welcker) ἔστι δέ σοι, ὦ παῖ, μήδ' ἀπολελεῖφθαι δόξαι τῆς μάχης, ἐς τὴν κορυφὴν τοῦ ὄρους ἀποβλέψαντι· τὰ γὰρ ἐπ αὐτῆς φαινόμενα, ὁ Ζεὺς ἀφίησι κεραυνοὺς ἐπὶ τὸν Γίγαντα· ὁ δὲ ἀπαγορεύει μὲν ἤδη, πιστεύει δὲ τῇ γῇ ἔτι· καὶ ἡ γῆ δὲ ἀπείρηκεν, οὐκ ἐῶντος αὐτὴν ἑστάναι τοῦ Ποσειδῶνος κτλ.

d) Beschreibung Roms II. II. S. 139 No. 45 jetzt No. 38, zuerst abgeb. in den Monumenta Matthaeiana III. tab. 19 No. 1 und seitdem oft (s. Mus. Chiaram. I. tav. 17, Denkm. d. a. Kunst II. No. 848, Millin, Gal. myth. pl. 35 No. 113, Pistolesi, Vaticano descritto IV. tav. 94) wiederholt, zuletzt bei Stark a. a. O. unter No. I. und das. S. 5 ff., wo auch die Litteratur verzeichnet ist, sehr ausführlich behandelt und nach E. Brauns (Ruinen und Museen Roms S. 298 f.) Vorgange sicher als Friesfragment erwiesen.

e) S. Benndorf u. Schöne, Die Antiken des lateranens. Mus. S. 316 No. 450, Taf. VIII. 2, wiederholt bei Stark a. a. O. als No. I. A. vergl. S. 18 f.

f) Vergl. Stark a. a. O. S. 17.

neapolitaner Gigantenstatue (oben S. 379) durchgebildet erscheint, während der zweite Gegner Hekates, welcher seinem bärtigen und rauhhaarigen Genossen einen großen Steinblock zuträgt, jugendlich und von merkbar edelerer Bildung ist, entsprechend in der Hauptsache den jugendlichen Giganten des Vasengemäldes No. 25. Sowie die beiden Giganten des vaticanischen Fragmentes einen gewaltigen Steinblock gegen Hekate handhaben, so trägt der Gigant des lateranischen Stückes, welchem ein Thier-(Panther- oder Löwen-)fell über den linken Arm hangt, einen Baumstamm, während er mit dem vom Ellenbogen an fehlenden rechten Arme wahrscheinlich ebenfalls einen Stein schwingend ausholt, wobei er mit der heftigsten Anstrengung, weit ausschreitend vordringt. Auch der der Artemis entgegengestellte Gigant schleudert Steine und entspricht, was Kopf und Körper anlangt, durchaus den beiden anderen älteren Genossen, hat jedoch Schlangenbeine, welche, wie dies auch in anderen Darstellungen das Gewöhnliche ist, eine Art von selbständigem Leben besitzen, demgemäß hier die Schlange des linken, von dem Hunde der Artemis angegriffenen Beines sich gegen diesen wehrt, während diejenige des rechten sich rückwärts gegen Hekate emporbäumt. Für die kunstgeschichtliche Entwickelung der Gestalt der Giganten ist dies ein wichtiges Monument, indem es uns den Übergang von der ältern zu der jüngern, bei den römischen Dichtern des augusteischen Zeitalters bereits vollkommen feststehenden, Anschauung der Gigantennatur gleichsam handgreiflich vor die Augen stellt. Denn die Vermuthung E. Brauns[a]), es seien unter den in diesen Fragmenten rein menschlich dargestellten Gegnern der Götter Titanen, in dem von Artemis bekämpften Schlangenfüßler allein ein Gigant gemeint, diese Vermuthung, so großes Gewicht auch Braun auf dieselbe gelegt haben mag, darf man als von vorn herein unwahrscheinlich, ja als verkehrt und als beseitigt[b]) bezeichnen. Mit vollem Recht ist dagegen darauf hingewiesen worden[c]), daß durch die Hineinbeziehung von Wesen wie Typhoeus, Briareos-Aegaeon, Kottos, Gyes u. A. in die Schar der Giganten, einen Proceß, welcher in der alexandrinischen Poesie beginnt, eine allmähliche Umgestaltung der Anschauung von den Giganten eingeleitet worden ist, von der sich ohne Schwierigkeit begreift, daß sie sich bei einzelnen Gestalten dieser Reihe früher als bei anderen auch in der bildenden Kunst geltend gemacht hat. Und wenn wir nun schon in dem Bilde der berliner Kylix (oben S. 363 No. 16) den allerdings noch rein menschlich gestalteten, aber von den übrigen Giganten bereits merkbar unterschiedenen Gegner der Artemis als αιΓΑΙΩΝ, also mit einem Hekatoncheirennamen bezeichnet finden, welcher auch, aller Wahrscheinlichkeit nach, an die Stelle des corrupten Namens Γρατίων des von Artemis bei Apollodor bekämpften Giganten zu setzen sein wird[d]), so darf es uns nicht Wunder nehmen, grade bei dem, wohl auch als Aegaeon zu benennenden Gegner der Artemis in dem vaticanischen Relief die Umwandelung in die Schlangenfüßigkeit vollzogen zu sehn, welche sich auf die Mehrzahl der Giganten noch nicht erstreckt hat.

Neu ist gegenüber den bisher betrachteten Kunstwerken der aus Felsen und

a) Ruinen u. Mus. Roms S. 298 f.

b) Vergl. auch Stark a. a. O. S. 20.

c) Vergl. Wieseler a. a. O. S. 149 f. Stark a. a. O. S. 23.

d) Vergl. Wieseler a. a. O. S. 142 Note 9. Jahn, Annali dell' Inst. von 1863 p. 252. Stark a. a. O. S. 14.

Bäumen gebildete landschaftliche Hintergrund der Scene, in welchem jedoch ein bestimmtes Local erkennen zu wollen schwerlich gerechtfertigt sein würde. Offenbar bildet zu dieser Localbezeichnung diejenige, welche sich in dem Vasengemälde oben S. 369 No. 25 findet, den Übergang, ohne jedoch schon auf dasselbe hinauszukommen, so daß wir auch auf diesem Punkt eine ununterbrochen fortschreitende Entwickelung der Kunst wahrnehmen.

Ohne Zweifel wird dieses schöne, in fließendem, nicht zu sehr detaillirendem Stile gearbeitete Flachrelief von lunensischem Marmor mit Recht in augusteische Zeit gesetzt, obgleich namentlich seine Maßverhältnisse (es ist einen vollen Meter hoch) verbieten, es als Fries des Tempels des Juppiter Tonans zu betrachten.

Beträchtlich später sind zwei andere architektonische Reliefe, nämlich

B) ein im Theater von Catania gefundenes, im Museum Biscari daselbst aufbewahrtes Fragment[a]) und

C) mehre Stücke des Friesreliefs eines nicht näher bekannten Gebäudes in Aphrodisias in Karien[b]), welche beide, soviel man nach den Abbildungen und bei dem sehr schlechten Erhaltungszustande von B urteilen kann, unter einander eine beträchtliche Stilverwandtschaft zeigen.

In beiden Reliefen sind die Giganten schlangenfüßig gebildet, in B aber mit der von den meisten anderen Monumenten abweichenden Eigenthümlichkeit, daß die Schlangentheile nicht die Kopf-, sondern die Schwanzenden darstellen, von denen in der Zeichnung einige in völlig vereinzelter Weise in eine Art von Dreiblatt auszulaufen scheinen, unter welchem möglicherweise ein Flossen- oder Fischschwanz zu verstehn sein wird. In B sind die Reste dreier Giganten und zweier Gottheiten erhalten. Von dem ersten Giganten (von rechts her) jedoch nur noch ein Schlangenbein. Als seine Gegnerin erscheint eine Göttin, welche im langen Chiton stark gegen den Giganten vorschreitet und welche, da ihr Oberkörper mit allen näher charakteristischen Theilen verloren gegangen ist, nicht sicher benannt, vermuthungsweise jedoch immerhin am wahrscheinlichsten als Athena betrachtet werden kann. Der zweite Gigant ist bis auf den verstoßenen Kopf und die abgebrochenen Vorderarme ganz erhalten; als sein Gegner ist in einem bis auf die flatternde Chlamys nackten, bogenbewehrten, bis auf den halben Kopf, den rechten Arm und ein Bein (scheinbar das linke, wahrscheinlich in Wirklichkeit das rechte) erhaltenen Jüngling Apollon kaum zu verkennen, welcher, als Bogenschütze kämpfend, wahrscheinlich mit einem Beine kniend dargestellt war. Fragmente eines dritten Giganten, die Schlangenbeine und der Unterleib, füllen nach links das Ende des Fragmentes. Wenn man der Abbildung halbwegs trauen darf, wird der Stil dieses Reliefs durch eine bis zur Fettigkeit und Weichlichkeit rundliche Behandlung der Körper bezeichnet, welche sich ähnlich in C wiederholt.

Dies Relief, obgleich in drei Stücke zerbrochen, welche nirgend unmittelbaren Anschluß an einander zeigen, zwischen denen also andere Stücke fehlen, welche auf eine, man kann nicht sagen wie viel, größere Figurenzahl des ursprünglichen Ganzen hinweisen, ist wesentlich besser erhalten und umfaßt sechs ganz vollständige

a) Abgeb. bei Serradifalco, Antichità della Sicilia Vol. V. tav. 18 fig. 8, wiederholt bei Stark a. a. O. unter No. 4.

b) Abgeb. bei Texier, Description de l'Asie Mineure Vol. III. pl. 158 ter No. 1 und 3, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 845 a. b und bei Stark a. a. O. unter No. 3 a. b. c.

Giganten, denen eine gleiche Anzahl von nicht durchweg zu bestimmenden Gottheiten entgegengestellt ist. Zeus, mit dem Chiton und dem Himation bekleidet, die Taenie im Haare, der räumlichen Verhältnisse der Isokephalie wegen in seltsamer und höchst bedenklicher Weise viel kleiner gebildet, als alle anderen Figuren, steht auf einem bereits getödtet am Boden liegenden Giganten und schwingt seinen Blitz gegen einen zweiten, welcher gnadeflehend ihm naht und während seine Schlangenbeine sich rückwärts gegen einen zweiten angreifenden Gott erheben, seine Hände gegen die Füße des Zeus ausstreckt, welcher ihn am Kopfe gefaßt hält und offenbar der sehr demüthig ausgedrückten Bitte um Schonung kein Gehör giebt. Der Gott, welcher diesem Giganten von hinten naht und gegen welchen sich dessen offenbar auch hier mit selbständigem Leben ausgestattete Schlangen erheben, ist durch den Helm und den Schild am linken Arme ziemlich unzweifelhaft als Ares charakterisirt und dieser Benennung stellt auch der kurze, breit gegürtete Chiton, mit welchem der Gott bekleidet ist, keine Schwierigkeit in den Weg; als seine nicht sichtbare Waffe ist der eingelegte, nicht geschwungene Speer zu denken. Neben Zeus und hinter dem gnadeflehenden Giganten ist ein Tropaeon, Zeus' und der Götter Sieg proleptisch anzudeuten, aufgerichtet. Andererseits, dem Ares gegenüber auf dem ersten Fragmente kämpft eine ganz nackte und dabei jugendliche Männergestalt ohne jede sichtbar ausgedrückte Waffe gegen einen dritten, wie es scheint mit einem stark stilisirten Baumast bewehrten Giganten, welchem ein Stück Chlamys um die Schultern hangt. Der dem nackten Kämpfer auf der Götterseite zu gebende Name ist eben so wenig sicher wie seine Kampfart, doch wird man, was jenen anlangt, sich wohl entschließen müssen, Herakles anzuerkennen, während in Betreff der Kampfart es dahingestellt bleiben muß, ob die Annahme [a]), es handele sich um ein Erwürgen des Giganten, dessen eines Schlangenbein der Held allerdings mit der Linken gefaßt hält, mit den bloßen Händen, ähnlich wie dies in einer Marmorgruppe der Pembroke'schen Sammlung dargestellt ist [b]), den Vorzug verdiene, oder die andere, die in der rückwärts erhobenen Rechten geschwungene Waffe, welche in diesem Falle nur als Lanze verstanden werden könnte, sei verloren gegangen oder nur hinzuzudenken. Hinter Herakles findet sich noch das, wiederum selbständig bewegte und den Heros angreifende Schlangenbein eines vierten Giganten.

Das zweite Stück zeigt einen gleichzeitig von Athena einer- und Eros andererseits angegriffenen Giganten, dessen Schlangenbeine sich gegen beide Götter erheben, während er selbst gegen die mit Schild und Speer andringende behelmte Athena gewandt ist, gegen welche er einen Baumast schwingt, während er sich mit einem kleinen Gewandstück oder Fell in der Linken zu decken sucht. Hinter ihm schreitet der geflügelte Eros mit dem Pfeil auf dem Bogen schußbereit heran. Von einem gutwilligen Weichen oder gemüthlichen Überwundensein dieses von Eros angegriffenen Giganten, wie in dem von Themistius beschriebenen Erzwerk in Constantinopel (oben S. 380) ist hier keine Rede und kann hier schon deshalb keine

a) Wieselers im Texte zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O. und Allg. Encyclop. a. a. O. S. 166.

b) Vergl. Clarac, Musée de sculpt. pl. 790 A. No. 1994 A, von Clarac auf den Kampf mit Acheloos bezogen, von Wieseler a. a. O. S. 159 richtiger gedeutet.

Rede sein, weil der Gigant nicht dem Eros allein gegenübersteht, vielmehr hauptsächlich gegen Athena kämpt, welcher Eros nur zum Beistande herbeikommt.

Das dritte Stück zeigt zwei hinter einander nach rechts hin bewegte Giganten, von welchen der eine einen Ast schwingt, der andere ein unbestimmbares Fragment, doch wohl einen Theil seines Gegners gefaßt hat. Der Hauptgegner dieser beiden Giganten fehlt uns jetzt und es kann zu Nichts führen, seinen Namen errathen zu wollen. Ähnlich wie Eros der Athena kommt aber ihm Apollon zu Hilfe, welcher die Giganten von hinten mit dem Bogen angreift und nach eben dieser Waffe erkannt werden muß, so eigenthümlich sich auch ein behelmter und wie der Ares desselben Reliefs in einen kurzen, gegürteten Chiton nebst flatternder Chlamys gekleideter Apollon ausnehmen mag.

Sämmtliche Giganten dieses Reliefs sind jugendlich und in ihren menschlichen Theilen als kräftige Männer, ohne hervortretende Merkmale einer sonderlich wilden und barbarischen Natur, es sei denn die Bewehrung nur mit Baumästen, gebildet. Die schon bei dem Gegner des Herakles bemerkte Chlamys wiederholt sich bei den beiden Giganten des dritten Stückes, wogegen die beiden von Zeus besiegten Giganten und der von Athena und Eros bekämpfte gänzlich nackt erscheinen. Von den, hier ganz besonders in den Schlangenleibern auffallenden, weichlichen Formen dieses ohne Zweifel späten Reliefs ist schon gesprochen worden.

Von ungleich besserem Stil und in jedem Betrachte künstlerisch bedeutender ist

D) das Relief eines Sarkophages, welcher aus Cavaceppi's Besitze in die vaticanische Sammlung übergegangen ist, wo er jetzt das Postament der berühmten schlafenden Ariadne in der Galeria delle Statue bildet[a]), welcher aber, trotz seiner den beiden Reliefen B und C überlegenen, nur demjenigen A weichenden Schönheit doch erst hier angeführt werden kann, weil das Relief sich auf die Darstellung der bekämpften und besiegten Giganten beschränkt ohne die kämpfenden und siegreichen Götter mit darzustellen. Die Götter; denn mit Visconti a. a. O. p. 16, Zeus allein als den Gegner dieser ganzen Gigantenschar zu denken, ist wenigstens kein bestimmter Grund vorhanden, vielmehr ist es ungleich wahrscheinlicher, daß der Künstler den nach verschiedenen Punkten emporkämpfenden Giganten eine Mehrzahl von Göttern gegenüber gedacht habe.

Auf felsigem, auf- und absteigendem Terrain, das an Pallene oder Phlegra mag erinnern sollen, kämpfen in dichtgedrängten, aber rhythmisch nicht schlecht gegliederten Gruppen die Giganten, soweit sie nicht schon getödtet sind, mit Baumästen und Steinen aufwärts gegen die als von oben angreifend gedachten Gottheiten, wobei sie in mehren Fällen unzweifelhaft charakterisirte Stierfelle als Schilde um den linken Arm gewickelt haben. Sie sind alle schlangenbeinig, aber theils bärtig, theils unbärtig, zum Theil entschieden jugendlich gebildet und dabei mehr oder weniger alle, in hervorragender Weise allerdings die bärtigen, durch wildes, über der Stirn emporstarrendes Haar und sehr derbe körperliche Formen als Wesen eines niedern Ranges charakterisirt. Von den zehn Giganten der Vorderseite sind vier,

a) Beschreibung Roms II. II. S. 178; abgeb. bei Cavaceppi, Raccolta III. tav. 55, Mus. Pio-Clem. Vol. IV. tav. 10, wiederholt bei Stark a. a. O. unter No. 2a.b.c., die Vorderseite allein auch bei Pistolesi, Il Vaticano descritto Vol. V. tav. 26, vergl. E. Braun, Ruinen und Mus. Roms S. 350 f. und Stark a. a. O. S. 8 und 11 f.

welche alle jugendlich zu sein scheinen (bei zweien ist das Gesicht abgewandt) bereits getödtet; Wunden aber oder etwa in den Leibern steckende Waffen (wie Pfeile des Herakles, der Artemis, die ja möglich wären) sind hier so wenig angegeben, wie in manchen analogen Fällen, z. B. bei den Niobiden, nur auf dem Rücken des einen Giganten in der Mitte bemerkt man ein Fragment eines Donnerkeils[a]); von den anderen sechs, welche noch fortkämpfen, sind vier bärtig und zwei unbärtig, welche aber, wenn die Abbildungen nicht täuschen, kräftiger sind, als die bereits getödteten. Auch auf der Nebenseite links sind zwei todte oder sterbende Giganten, der eine jung, der andere bärtig, auf Felsen hingestreckt, während die andere Nebenseite zwei noch kämpfende, wiederum einen ältern und einen jüngern enthält. Die Schlangen der kämpfenden Giganten sind alle in mannigfaltigen Windungen gegen die Götter emporgerichtet, die der getödteten liegen oder hangen theilweise ebenfalls wie todt am Boden oder von den Felsen herab, theilweise (linke Nebenseite) scheinen sie noch ein eigenes, wenn auch erlöschendes Leben zu haben, eine Darstellungsweise, welche sich auch sonst, z. B. auf dem Cameo des Athenion, wiederholt. Eine weiter, als bis zur Unterscheidung des Alters gehende Individualisirung der Giganten ist nicht bemerkbar und offenbar ist es auch nicht auf eine solche abgesehn, vielmehr soll die himmelstürmende Wuth und Empörung des ganzen wilden erdgebornen Geschlechtes geschildert werden, wie dies ja auch bei den römischen Dichtern[b]) geschicht, und diese ist in der That in vortrefflicher Weise in Scene gesetzt und hätte durch eine größere Individualisirung der einzelnen Giganten nur verlieren können.

Die beiden spätesten plastischen Darstellungen der Gigantomachie oder genauer des Zeus Gigantomachos, von denen wir Kunde haben, finden sich als kleine, mehr ornamentale Reliefe auf mithrischen Monumenten (Stelen), von denen das eine

E) aus den Ruinen des römischen Virunum auf dem heutigen Zolfelde in Kärnten stammt und sich in der Sammlung des kärntischen Geschichtsvereins in Klagenfurt befindet[c]), während das andere

F) im Trientinischen gefunden ist und in Innsbruck aufbewahrt wird[d]).

In E bekämpft der bärtige bis auf ein um die Arme flatterndes Gewand nackte Zeus zwei schlangenfüßige Giganten von auffallend jugendlichen, fast knabenhaften Formen, von denen er den einen bereits besiegt zu haben scheint, während er gegen den zweiten, dessen eines Schlangenbein er mit der Linken gefaßt hält, den Donnerkeil schwingt. Der Grund will offenbar ein felsiges Terrain andeuten. Eigenthümlicher Weise enden die Schlangenbeine des einen, bereits besiegten Giganten in Schlangen**schwänze**, während die des andern noch von Zeus bekämpften, sicher wenigstens das rechte, wie gewöhnlich in Schlangen**köpfe** ausgehn. Der Abschluß der Beine in das Schwanzende wiederholt sich bei dem einen, von dem hier auffallenderweise jugendlichen und bartlosen Zeus bekämpften Giganten von F, wo

a) Vergl. Braun, Ruinen u. Mus. Roms a. a. O.

b) Vergl. z. B. Horat. Carm. II. 19. 22, III. 4. 50. Verg. Georg. I. 277, Ovid. Fast. V. 35, Metam. I. 151 u. A.

c) Veröffentlicht früher in Lajards Recherches sur le culte de Mithra pl. XCV. No. 1 (mir unbekannt, vergl. Wieseler a. a. O. S. 159), neuestens bei Jabornegg-Altenfels, Kärntens röm. Alterthümer, Klagenfurt 1870. 4°. Taf. 2. No. CVIII vergl. S. 56.

d) Veröffentlicht in den Annali dell' Inst. von 1864 tav. d'agg. F No. 2, vergl. p. 81 sq.

jedoch, ganz ähnlich wie bei den Giganten des Reliefs von Catania (oben B) dem äußersten Schwanzende noch eine, hier ganz deutliche Flosse (Fischschwanzflosse) angewachsen ist. Der fast knabenhafte, bis auf eine über den linken Arm hangende kleine Chlamys nackte, durch überaus üppigen Haarwuchs ausgezeichnete Zeus schwingt seinen, wie ein Stück Stab erscheinenden Donnerkeil auf den unbewehrten Gegner, den er im Haare gefaßt hat.

Einige weitere Reliefe, und zwar aus Metall[a]) stellen den Einzelkampf der Athena dar, gehören also, wie die entsprechenden Vasenbilder, nicht an diese Stelle.

Dasselbe gilt von dem einzigen auf Gigantomachie bezüglichen Wandgemälde, welches wir kennen[b]).

Münzen.

In Münztypen sind Darstellungen der Gigantomachie überhaupt selten, solche des Zeus Gigantomachos — und nur von diesen, nicht von denen mit Athenas u. A. Gigantenkampfe kann hier gehandelt werden — noch seltener, ja echt griechische fehlen ganz, es sei denn, daß man die in archaïschen Münzen oft (s. oben S. 23) vorkommende Gestalt des blitzschleudernden Zeus als einem nicht dargestellten Giganten gegenüber handelnd denken wollte, wozu nur darin eine Veranlassung vorzuliegen scheinen könnte, daß römische Münzen eine ähnliche Gestalt als Juppiter Fulgerator in der That einen Giganten niederblitzend darstellen, während im Übrigen in den Münzen selbst keinerlei Anhalt zu einer solchen Auffassung gegeben ist und dieselbe in mehren Fällen erweislich verkehrt sein würde. Eben so wenig ist es durch irgend einen Umstand geboten, den auf dem Viergespann stehenden, blitzwerfenden Zeus mancher unteritalischer Münzen[c]) oder den gleich oder ähnlich componirten Juppiter, welcher auf römischen Familienmünzen ein sehr gewöhnlicher Typus ist, auf den Gigantomachos zu beziehn; denn auch der Umstand, daß der höchste Gott in mehren dieser Münzen von Nike begleitet ist, oder daß diese über seinen Pferden schwebt, braucht nicht auf einen einzelnen Sieg, den über die Giganten, bezogen zu werden, sondern kann ihn eben so füglich, als wenn er die Nike auf der Hand trägt, als den ewig Siegreichen, Allmächtigen bezeichnen. Nur in einzelnen bestimmten Fällen ist dieselbe Composition allerdings in besonderem Sinne benutzt und durch einen vor den Pferden des Wagens angebrachten Giganten näher bestimmt. Dies ist der Fall bei einem Denar des Cn. Cornelius Sisenna[d]) (Münztafel V. No. 11), welche Juppiter, oder, da die in Rede stehende Figur unbärtig ist, den L. Scipio Asiagenes im Costüm des Juppiter Gigantomachos umgeben von Sonne (Kopf des Sol), Mond und einem Stern mit geschwungenem Blitz auf einem Viergespann über einen schlangenbeinigen Giganten dahinsprengend zeigt, welcher in der Rechten einen Baumast zu halten scheint und die Linke vorstreckt. Und auch in diesem Falle wird man noch zweifeln dürfen, ob das schlangenbeinige Wesen einen Giganten oder Typhoeus darstellen

a) Vergl. Wieseler a. a. O. S. 159.

b) Siehe Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens S. 153 No. 774 und die das. angeführte Litteratur.

c) So von Acerra, Atella und Capua in Campanien, Mionnet, Descript. I. 110. 101; 113. 123; Aesernia in Samnium das. p. 107. 80, der Bruttier das. p. 185. 820.

d) Eckhel, Doct. Num. Vet. V. p. 189 neuestens abgeb. bei Cohen, Médailles consulaires pl. XIV. Cornelia No. 1, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 35.

solle. Für die letztere Annahme hat Cavedoni[a]) eine Reihe von Gründen geltend gemacht, welche wohl nicht alle einzeln entscheidend sind, die aber zusammengefaßt immerhin einiges Gewicht haben und welche namentlich dadurch verstärkt werden dürften, daß bei Typhoeus die Schlangenbeinigkeit und zwar grade die hier dargestellte unmittelbar am Leibe beginnende die althergebrachte Form ist, während sie bei den Giganten erst allmählich durchdrang, so daß es wenigstens fraglich ist, ob man sie um diese Zeit (am Anfange des 2. Jahrhunderts v. u. Z.) in Rom als durchgedrungen betrachten dürfe, wozu noch kommt, daß selbst in beträchtlich späteren Gigantendarstellungen (s. d. plastischen Werke) der Schlangenkörper erst am Knie oder unterhalb desselben zu beginnen pflegt[163]). Die Beziehung, welche Cavedoni dem ganzen Gepräge auf den Sieg des L. Cornelius Scipio Asiaticus über Antiochus d. Gr. bei Magnesia am Sipylos giebt, woselbst auch nach einer Überlieferung Typhoeus von Zeus niedergeworfen sein sollte[b]), ist mindestens sinnreich. Dagegen wird man die den Juppiter-Scipio umgebenden Gestirne wohl kaum mit Cavedoni auf das Opfer beziehn dürfen, welches nach Diodor (V. 71) Zeus vor dem Gigantenkampfe der Sonne, dem Himmel und der Erde brachte und auch die eine Alternative, welche Wieseler (a. a. O. S. 12) zu ihrer Erklärung beibringt, daß der Kampf der Giganten und des Typhoeus vorzüglich gegen die Gestirne gerichtet gewesen sei[c]), scheint ferner zu liegen als die andere, daß ähnlich wie in den Vasenbildern oben No. 20 u. 25, die Stätte bezeichnet werden solle, von der aus Juppiter kämpft.

Unter den römischen Kaisermünzen, welche sich auf den Gigantenkampf des Juppiter beziehn, wird man einem Erzmedaillon des Antoninus Pius[d]) die erste Stelle einzuräumen haben. Der gänzlich unbekleidete Gott ist hier dargestellt im Begriffe den Sitz seines Wagens zu besteigen, dessen Bügel er mit der Linken gefaßt hält, während er in der Rechten den Blitz schwingt. Unter den linkshin und hochgebäumt anspringenden Pferden ist ein von den Knien an schlangenfüßiger Gigant angebracht, welcher mit der Linken sich gegen die Pferde deckend in der Rechten einen Stein zu halten scheint, den er soeben von unten auf gegen den Gott schleudern will.

Auf einem zweiten Erzmedaillon desselben Kaisers[e]) ist neben dem mit Blitz und Scepter ruhig stehenden Juppiter ein Altar gebildet, an welchem als Relief derselbe Gott im Gigantenkampfe[f]) dargestellt ist.

Im Übrigen ist der Juppiter Fulgerator zuweilen (nicht immer[g]) als Gigantenbekämpfer dargestellt, und zwar zu Fuße den Blitz auf seinen Gegner schwingend. So auf Gold- und Erzmünzen Diocletians[h]), von denen ein Exemplar auf der V.

---

a) In den Annali dell' Inst. von 1839 p. 298 sq.

b) Strabon. XII p. 579. XIII. p. 628.

c) Die (späten) Belegstellen s. bei Wieseler, Allgem. Encyclop. a. a. O. S. 144 Anm. 16).

d) Cohen, Méd. imperiales Vol. II. p. 331 No. 403, abgeb. bei Lenormant, Nouv. gal. mythol. pl. IV. No. 4, hiernach wiederholt auf der V. Münztafel No. 12.

e) Bei Cohen a. a. O. No. 404.

f) Cohen sagt: »foudroyant les Titans«; man wird wohl ohne Bedenken Giganten an die Stelle setzen dürfen.

g) So nicht in einer Erzmünze des Claudius Gothicus bei Cohen a. a. O. Vol. V. p. 94 No. 98, noch auch in solchen des Maximianus Herculeus das. p. 480 No. 311—313.

h) Bei Cohen a. a. O. Vol. V. p. 382 No. 60—62, p. 409 No. 255 f.

Münztafel No. 13 abgebildet ist[a]). Der Gott, welcher nicht nach links läuft (wie es bei Cohen heißt), sondern in einer Stellung, welche schon früher (oben S. 163) in Beziehung auf Münzen von Petelia erklärt wurde, zum kräftigen Schwingen seines Blitzes ausholt, ist bis auf ein um den linken Arm flatterndes Gewandstück nackt dargestellt. Der, wiederum von den Knien an schlangenbeinige Gigant setzt sich nicht zur Wehre, sondern scheint mit erhobener Rechten und auf die Brust gelegter Linken eher einen Gestus der Unterwerfung zu machen oder eine Bitte um Schonung auszudrücken. Die Umschrift ist IOVI FVLGERATORI. Dieselbe wiederholt sich auf einer Goldmünze des Maximianus Herculeus[b]), in deren Typus die Darstellung nur dadurch verändert ist, daß der Gott auf den Giganten andringt.

Eine Erzmünze von Bruzus in Phrygien mit den Köpfen des Maximinus und Maximus auf der Vorderseite[c]) stellt auf der Kehrseite oben im Felde den mit dem Scepter und der Phiale ausgestatteten thronenden Zeus, unten einander gegenüber zwei schlangenbeinige Giganten dar, welche, je eine Hand unter dem Throne des Zeus vorstreckend, in der andern Steine erheben. Dies Bild ist, abgesehn von ganz und gar verkehrten Deutungen, die mit Stillschweigen übergangen werden können, von einigen Seiten[d]) auf den Gigantenkampf bezogen, während Lenormant (a. a. O.) vielmehr den von zwei Giganten, welche er Briareos und Kottos nennen möchte, bewachten Zeus erkennen will. Mag dies so verkehrt sein, wie es unrichtig ist, wenn Lenormant meint, die beiden Giganten trügen den Thron des Zeus, schwerlich kann gleichwohl von einem Kampfe die Rede sein, wo es dem Gott an jeglicher Waffe fehlt und er sich in der friedlichsten Lage befindet, die man denken kann. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um Nichts als um ein Analogon zu den Fällen, wo in Statuen[e]) eine ganz und gar friedliche Athena ihren Schild auf einen kleinen neben ihr am Boden gebildeten Giganten stützt. So wie es sich hier nicht um eine Gruppe, am allerwenigsten aber um eine Handlung oder um eine Scene der Gigantomachie, vielmehr um nichts Anderes, als um eine attributive Bezeichnung der Pallas als Γιγαντολέτειρα handelt[f]), so wird auch in dem Typus der Münze nur der Zeus als Γιγαντολέτωρ, als der aus der Gigantomachie wie aus anderen Weltkämpfen siegreich hervorgegangene, jetzt friedlich als Herr der Welt

a) Dasselbe auch in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 36.

b) Bei Cohen a. a. O. p. 417 No. 69.

c) Mionnet, Descript. IV. 246. 311, genauer Suppl. VII. 524. 211, abgeb. das. pl. XII. No. 2 und in der Nouv. Gal. myth. pl. IV. No. 12 vergl. p. 18.

d) So von Raoul-Rochette, Mém. sur les représent. du personnage d'Atlas p. 42 in der Note 5, und von Wieseler, Allgem. Encyclop a. a. O. S. 157, welcher in diesem Münztypus eine Parallele zu Albricus Philos. De deorum imag. cap. 2: Juppiter pingebatur in throno eburneo sedens, sceptrum regium in manu tenens, scilicet sinistra, ex altera vero, scilicet dextra, fulmina ad inferos mittens et Gigantes repressos fulmine tenens sub pedibus et conculcans zu finden scheint.

e) Siehe Clarac, Mus. de sculpt. pl. 462E No. 848B (im Louvre), wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 232; Welcker, Alte Denkm V. Taf. 1 (aus den Steinbrüchen von Blaidt bei Andernach, früher im Besitze der Frau Mertens-Schaaffhausen in Bonn), vergl. noch das von mir in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1861 S. 8 Note 18 erwähnte dritte Beispiel im Museo Chiaramonti und die entsprechende Münzdarstellung von Magnesia am Sipylos in den Denkm. d. a. Kunst II. 232.

f) Wie dies sowohl Welcker a. a. O. S. 20 f. wie Wieseler im Texte zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O. ganz übereinstimmend bereits richtig ausgesprochen haben.

thronende dargestellt und verherrlicht werden sollen. Daß die Giganten, welche neben den Athenastatuen in angemessener Kleinheit als Parergon behandelt sind, hier verhältnißmäßig groß gebildet und noch steinschwingend dargestellt sind, ist ungeschickt; aber diese Ungeschicktheit hat in einem späten Münztypus nichts Erstaunliches.

Geschnittene Steine.

Etwas häufiger als in Münztypen kommen Darstellungen der Gigantomachie und und auch insbesondere des Kampfes des Zeus in geschnittenen Steinen, Cameen und Gemmen vor[a]), doch gehören auch diese mit wenigen zweifelhaften Ausnahmen der spätern, griechisch-römischen Kunstzeit an.

Zu diesen, allerdings zweifelhaften Ausnahmen gehören erstens gewisse alte Skarabaeen[b]), welche einen von einem Blitze getroffenen und unter diesem zusammenbrechenden, heroisch bewehrten Mann zeigen, welcher bisher als der von Zeus niedergeblitzte Kapaneus erklärt worden ist[c]), während er als solcher eigentlich durch Nichts, namentlich nicht durch die Sturmleiter, welche ihn in anderen Steinen[d]) sicher charakterisirt, bezeichnet und unbärtig ist, was für Kapaneus kaum so passend erscheint, wie für einen Giganten, in sofern Giganten ja auch schon in alten Vasengemälden wenigstens zum Theil unbärtig erscheinen (oben S. 355). In echt alten Schnitten darf die rein menschliche Bildung von Giganten nicht Wunder nehmen und die Niederwerfung durch den Blitz bezeichnet solche wenigstens eben so füglich, wie den Kapaneus.

Zweitens finden wir auf einer archaïschen Gemme, von der ein Abdruck in Cades' Impronte gemmarie Classe I. A. No. 100 ist, einen vom Leibe an schlangenfüßigen, keilbärtigen Mann, welcher einen Felsblock auf der rechten Schulter trägt. Ob dieser jedoch einen Giganten und nicht vielmehr Typhoeus darstelle ist mindestens fraglich; die Art, wie seine Schlangenbeine am Leibe beginnen und dann sich kreuzend dargestellt sind, stimmt mit Typhoeusbildern auf alten Vasen überein (s. unten) und Felsblöcke handhabt in einigen dieser Gemälde auch der Letztere.

Drittens handelt es sich um einen Sardonyx des florentiner Cabinets[e]), von welchem eine Paste in der Stosch'schen Sammlung[f]) ist, s. Gemmentafel V. No. 1. Zeus (nicht Ares), zu Fuße, vielleicht beschildet, aber nicht, wie Winckelmann, durch seine stumpfe Paste getäuscht, sagte, behelmt — denn die in scharfen Strichen gebildeten Haare sind deutlich sichtbar — außerdem mit einem langwallenden Gewande versehn, welches den Hintergrund seines ganz nackten Körpers bildet, erhebt den Blitz gegen einen bärtigen Schlangenfüßler, welcher sich jedoch nicht vertheidigt,

---

a) Vergl. Tassie-Raspe, A descriptive catalogue of ... gems etc. No. 985—1001. Raoul-Rochette a. a. O. p. 41 Note 4, Wieseler, Allgem. Encyclop. a. a. O. S. 159.

b) So z. B. Impronte gemmarie dell' Inst. I. No. 26, III. No. 28, Micali, Mon. ined. tav. 116 No. 10 u. 11, wiederholt in m. Gallerie heroischer Bildwerke Taf. V. No. 4. u. 5, Archaeol. Zeitung von 1851, Anz. S. 95 (No. 94 f.?).

c) Vergl. Welcker, Alte Denkm. V. S. 201 u. m. Gall. h. Bildw. S. 126 f.

d) Siehe m. Gall. a. a. O. No. 34—39 u. 42.

e) Mus. Florent. T. III. t. 35 No. 2.

f) Winckelmann, Pierres gravées du baron Stosch II. III. 109, Abdrücke in Lipperts Daktyl. Suppl. No. 33 und in Cades' Impronte gemmarie, Classe I. A. No. 110, abgeb. bei Lenormant, Nouv. Gal. myth. pl. IV. No. 8, vergl. p. 17.

sondern mit allen Zeichen des Schreckens zu fliehen sucht. Schon Lenormant hat diesen Schlangenfüßler als »peut-être Typhon« bezeichnet und diesen Namen, dessen Anwendung Nichts im Wege steht, wird man gewiß dem eines beliebigen Giganten vorziehn, sofern man den Schnitt dieses Steines für echt alterthümlich hält, woran sich jedoch zweifeln läßt. Die künstlerische Vorzüglichkeit der Arbeit braucht der Abbildung gegenüber höchstens erwähnt zu werden.

Sieht man von den vorstehend verzeichneten Monumenten ab, so fällt der ganze Rest der spätern Kunst zu, ja es handelt sich im Grunde nur um die mehrfach variirten Wiederholungen einer und derselben Composition des auf seinem Viergespann mit geschwungenem Blitzstrahl gegen die Giganten dahersprengenden Zeus, einer Composition, für welche, wie auch O. Jahn[a]) dies andeutet, es nahe liegt, das Urbild in der Mittelgruppe irgend einer Giebelgruppe mit Gigantomachie zu suchen, ohne daß man diese freilich nachweisen kann und daher berechtigt wäre, darauf weitere Schlüsse zu bauen. Das bei weitem schönste und berühmteste Exemplar dieser Composition ist

α) der Onyxcameo des Athenion (mit der unbezweifelbar echten Künstlerinschrift ΑΘΗΝΙΩΝ[b]), welcher dem Zeitalter des Augustus angehört, im Museum von Neapel[c]), s. Gemmentafel V. No. 2. Hier sind dem Zeus zwei vom Leibe an mit schuppigen Schlangenbeinen versehene Giganten gegenübergestellt, von denen der eine bereits getödtet ist, während seine Schlangenbeine noch ein ermattendes eigenes Leben zeigen und der zweite, obwohl weichend in kraftvoller Weise eine Keule (oder Fackel?) zur Abwehr schwingt und seine Schlangenbeine sehr ausdrucksvoll dem Gotte entgegenzischen. Die Deichselpferde an seinem Wagen ziehen allerdings noch grade an, die beiden äußeren aber bäumen sich wie scheuend empor, wodurch eine sehr schöne Mannigfaltigkeit der Bewegung entsteht, welche, verbunden mit der kräftigen und dennoch ruhigen Handlung des Zeus und in Gegensatz gestellt zu dieser eine höchst vorzügliche Composition abgiebt, hinter welcher die Ausführung nicht zurücksteht. Eine gewisse Überladung, welche auch Köhler hervorhebt und welche Heyne[d]) sogar zu einem, gänzlich unberechtigten, Zweifel an der Echtheit des Steines bewog, kann dabei nicht verkannt werden und eben diese ist es, welche neben der Trefflichkeit und Größe der Erfindung den Gedanken an ein plastisches Vorbild ganz besonders nahe legt, dessen großer Maßstab eine Fülle von Einzelheiten in Bewegung und Formen ertrug oder forderte, welche in der Beschränkung auf das kleine Feld des Steines etwas unruhig und fast zu reich erscheint.

Die schon erwähnten Varianten, von denen aber keine die Trefflichkeit des Cameo des Athenion erreicht, beschränken entweder die Zahl der Giganten auf einen oder sie lassen diese ganz weg. Zu den ersteren Exemplaren gehört:

---

a) In den Ann. dell' Inst. von 1863 p. 241; vergl. auch Köhler, Gesammelte Schriften III. S. 207.

b) Siehe Brunn, Gesch. d. griech. Künstler II. S. 477 f.

c) Abdrücke bei Lippert, Daktyl. I. 26, Raspe No. 986, Cades I. A, 107; Abbildungen sehr zahlreich, Millin, Gal. myth. pl. IX. No. 33, Denkm. d. a. Kunst II. No. 31, die neueste im Mus. Borbon. T. I. tav. 35.

d) Antiquar. Aufss. I. S. 23.

β) eine Carneolgemme des florentiner Cabinets[a]), bei welcher vor den Pferden des Zeus eine Mondsichel, zur Bezeichnung des Himmelsraumes, beigefügt ist. Der weichende Gigant vertheidigt sich mit einem Baumaste mit mehren Zweigen und scheint ein Fell (oder Gewand) um den linken Arm geschlungen zu haben.

γ) Eine Glaspaste der Stosch'schen Sammlung[b]) stellt den weichenden Schlangenfüßler geflügelt dar, wodurch der Gedanke, es sei in ihm Typhoeus gemeint, nahe gelegt, aber allerdings nicht gefordert wird (s. oben S. 378).

δ) Eine kleine antike Paste der Stosch'schen Sammlung[c]) ist sehr unbedeutend.

Gänzlich beseitigt sind die Giganten in:

ε) einem Onyxcameo von sieben Lagen und 2″ 4½‴ Durchmesser im k. k. Münz- und Antikencabinet in Wien[d]). Die Pferde sind fast genau nach denen im Cameo des Athenion wiederholt, die Stellung des Zeus ist etwas bewegter und weiter nach hinten übergebogen, der Schnitt, ausgenommen am vordersten Pferde, nicht sehr tief. Sollte der Stein wirklich antik sein?

ζ) Gemme, von der ein Abdruck bei Cades a. a. O. No. 108 ist. Die Bewegung der Pferde, namentlich der sich bäumenden, ist gegen diejenige im Cameo des Athenion gesteigert, ja übertrieben, nicht minder die Stellung des Zeus. Die Echtheit ist stark verdächtig.

Außer diesen wenig variirten Darstellungen des Gigantenkampfes des Zeus kommt eigentlich nur noch eine hieher gehörige Composition in mehren, fast genau übereinstimmenden Exemplaren vor, unter welchen wenigstens eines[e]) modern (von Flavio Sirleti) ist. Diese Composition zeigt einen schlangenfüßigen Giganten, welcher, ein Löwenfell um den erhobenen linken Arm gewickelt, mit einem in der Rechten geschwungenen Stein aufwärts kämpft, eine Figur, welche an mehre Gestalten des oben (S. 385) unter D verzeichneten Sarkophags erinnert, ohne jedoch eine derselben zu wiederholen. Für echt gilt:

η) eine antike Paste der Nott'schen Sammlung[f]) (s. Gemmentafel V. No. 3), das eben sowohl größte wie schönste Exemplar. Andere liegen in den Abdrücken bei Cades a. a. O. No. 102[g]) und 104 vor, ein besonders durch die mehr ins Profil gedrehte Stellung des Kopfes etwas verschiedenes (antike Paste) gehört der Stosch'schen Sammlung[h]) an, welche auch noch zwei verwandte Darstellungen[i]) von bedeutend geringerem Kunstwerth enthält[164]).

---

a) Mus. Florent. T. I. t. 57 No. 7; Abdrücke bei Lippert, Daktyl. Suppl. No. 34, Cades a. a. O. No. 109.

b) Winckelmann a. a. O. No. 111. Abdruck bei Lippert a. a. O. I. No. 27.

c) Winckelmann a. a. O. No. 110.

d) Siehe v. Sacken u. Kenner, Die Sammlungen des k. k. Münz- und Antikencabinets S. 418 No. 3, Abdruck bei Cades a. a. O. No. 105, abgeb. bei Eckhel, Choix de pierres gravées pl. 13.

e) Aquamarin aus der Sammlung des Prinzen Eugen in die Worsley'sche gelangt; Abdruck bei Cades a. a. O. No. 101, vergl. Köhler a. a. O. S. 99 und Brunn a. a. O. S. 495.

f) Abdrücke in den Impronte gemmarie dell' Instituto Cent. I. No. 63 vgl. Bull. 1831 p. 108, und bei Cades a. a. O. No. 103, abgeb. bei Lenormant, Nouv. Gal. myth. pl. IV. No. 10. bis, vergl. p. 18.

g) Chalcedon in Florenz, Abdruck auch bei Lippert a. a. O. Suppl. 44.

h) Winckelmann a. a. O. No. 108, auch bei Lippert a. a. O. No. 43.

i) A. a. O. No. 106 (Chalcedon) und 107 (Sardonyx).

Typhoeus [165]).

Als letzter und furchtbarster Gegner des Zeus ersteht Typhoeus oder Typhon, welcher ursprünglich und lange Zeit von den Giganten durchaus getrennt und von ihnen unterschieden, in späterer Auffassung zu einem Giganten und zum Theilnehmer an dem allgemeinen Kampfe gegen die Götter wurde [a]). In Übereinstimmung und Zusammenhange mit dieser Wandelung des Mythus steht es auch, daß Typhoeus ursprünglich von Zeus allein gebändigt wird, während später Athena, Herakles, auch Poseidon als dessen siegreiche Gegner namentlich genannt werden [b]) und er schon in einigen Quellen aus der besten Zeit [c]) als Feind der Götter insgemein genannt wird.

Wenn nun dieses feststeht, so wird es geboten, auch in Kunstwerken Typhoeus von den Giganten zu unterscheiden, was im Ganzen ohne sonderliche Schwierigkeit geschehn kann, während allerdings an einige, zum Theil bereits im Vorstehenden erwähnte Kunstwerke sich Zweifel anknüpfen, welche sich nicht in allen Fällen mit Sicherheit beseitigen lassen.

Es ist gezeigt worden und kann als ausgemacht gelten, daß die Giganten in der ganzen ältern Kunst bis zur Periode der Diadochen ohne Ausnahme rein menschlich erscheinen; mit der größten Wahrscheinlichkeit läßt sich im Gegensatze hierzu nachweisen, daß Typhoeus von alten Zeiten her schlangenfüßig gebildet worden ist [d]). So erschien er ohne Zweifel bereits am amyklaeischen Throne des Bathykles neben Echidna als Träger der einen Armlehne. Pausanias freilich, welcher uns dies meldet (III. 18. 10) hat seine Schlangenbeinigkeit nicht ausdrücklich angemerkt, allein da er angiebt, daß die andere Armlehne von zwei Tritonen gestützt wurde, welche anders als fischschwänzig gar nicht gedacht werden können [e]), so kann auch der ganz parallel mit diesen, obendrein neben der gewiß auch schlangenleibigen Echidna angebrachte Typhoeus nicht anders als schlangenbeinig gedacht werden [166]). Nicht ganz klar ist, wie sich Aeschylos [f]) den als Schildzeichen des Hippomedon

---

a) Siehe die Belegstellen bei Wieseler a. a. O. S. 150.

b) Vergl. Wieseler a. a. O. S. 151.

c) Siehe Pind. Pyth. I. vs. 15:

ὅς τ᾽ ἐν αἰνᾷ Ταρτάρῳ κεῖται, θεῶν πολέμιος,
Τυφὼς ἑκατονκάρανος κτλ.

Aeschyl. Prometh. vs. 351:

Τὸν γηγενῆ τε Κιλικίων οἰκήτορα
ἄντριον ἰδὼν ᾤκτειρα, δάϊον τέρας
ἑκατογκάρηνον πρὸς βίαν χειρούμενον
Τυφῶνα θοῦρον, πᾶσιν ὃς ἀνέστη θεοῖς κτλ.

d) Vergl. auch O. Jahn in den Ann. dell' Inst. von 1863 p. 244 Note 1 und von 1869 p. 190 Note 3.

e) Vergl. den Thron des Gottes an der Ostseite des Harpyienmonumentes von Xanthos Mon. dell' Inst. IV. tav. 3.

f) Aeschyl. Sept. vs. 474;

Τυφῶν᾽ ἱέντα πυρπνόον διὰ στόμα
λιγνὺν μέλαιναν, αἰόλην πυρὸς κάσιν
ὄφεων δὲ πλεκτάναισιν περίδρομον κύτος
προσηδάφισται κοιλογάστορος κύκλου.

Vergl. Osw. Schmidt, De clipeorum insignibus quae in Aeschyli Septem. c. Thebas et Eurip. Phoen. describuntur, Lipsiae 1870 p. 8.

gedichteten Typhon in Betreff der Gestaltung der Beine dachte, es ist jedoch immerhin wahrscheinlich, daß die Schlangenknoten oder Ringel, mit welchen der Dichter den Schildrand umgeben sein läßt, mit der Schlangenfüßigkeit des Typhon, in, wenngleich nicht materiellem Zusammenhange stehn. Neben dieser frühen gedichteten Darstellung des Typhoeus seien hier im Vorbeigehn noch zwei späte, ebenfalls fingirten Waffenschmuckes, bei Claudian und bei Sidonius Apollinaris[a]), dort als Helm- hier als Schildzier der Athena erwähnt.

Für die erhaltenen Kunstwerke wird man am sichersten von einem Vasengemälde ausgehn, welches Zeus selbst als im Kampfe mit einem schlangenbeinigen und auch sonst ungeheuerlich gebildeten Wesen begriffen zeigt:

No. 1, auf einer Hydria mit schwarzen Figuren mit bunten Zusätzen in München[b]). Unter dem Henkel der Vase, welche als Hauptbild den Ringkampf des Peleus und der Atalante darstellt, finden wir Zeus (ΙΕVϟ) scheinbar auf's rechte Knie geworfen, in der That aber ohne Zweifel im raschesten Laufe herbeieilend[c]), bärtig, die Taenie im Haar, eine Chlamys um die Schultern geworfen, wie er mit der hoch ausholenden Rechten den geflügelten Blitz auf den riesigen Typhoeus schleudert. Dieser hat einen langen Bart, Thierohren, große, ausgebreitete und verzierte Flügel und geht von der Brust abwärts in zwei buntgemalte Schlangenleiber von mancherlei Windungen über, welche aber zu unterst nicht das Kopf-, sondern das Schwanzende haben. Ein kleiner, wie Zeus' Chlamys hellfarbiger Überwurf deckt seine Brust, auf welche er, Zeus anschauend, die Hände legt. Leider ist auch in diesem Beispiele so wenig wie in den folgenden Bildern dem Gegner des Zeus wie diesem selbst, für uns ziemlich überflüssiger Weise, der Name beigeschrieben, allein ein Zweifel an seiner Bedeutung kann dennoch kaum aufkommen, weil nicht allein in schriftlichen Zeugnissen[d]) Typhoeus ausdrücklich als geflügelt dargestellt, sondern weil er überall, im Gegensatze zu der nicht selten erwähnten Schönheit der Giganten, als ein scheußliches Ungethüm geschildert wird. Dieser Anschauung entspricht die Darstellung des Vasengemäldes, in welchem der Kopf freilich mehr der Absicht als der Ausführung nach furchtbar ist, die bunten durcheinander geschlungenen Schlangenleiber jedoch in der That unheimlich genug aussehn.

Darf man aber dieses Vasengemälde als eine Darstellung des Typhoeus betrachten, so wird man denselben Namen schwerlich auch den analogen Gestalten streitig machen können, welche in anderen Vasen mit schwarzen Figuren nicht eben selten allein, d. h. ohne den sie bekämpfenden Zeus oder einen andern Gott vorkommen und welche auch schon früher Typhoeus genannt worden sind. Beispiele, welche den Vorrath gewiß nicht erschöpfen noch erschöpfen sollen, sind:

No. 2, Bombylios in Berlin No. 480, unedirt: Typhoeus bärtig, schlangenbeinig und geflügelt;

---

a) Claudian. Rapt. Proserp. II. 21 sqq., Apollin. Sidon. carm. 15.

b) Siehe Jahns Verzeichniß der Vasensammlung in der Pinakothek No. 125 B, abgeb. bei Gerhard, Auserles. Vasenbb. Taf. 237 mit dem Text S. 157 f., vergl. dessen Rapporto Volcente (Ann. III. p. 183) No. 740.

c) Es ist dies einer von den Fällen nur scheinbaren Kniens, welche E. Curtius, Die knienden Figuren der griech. Kunst, Berl. 1869 behandelt hat.

d) Vergl. Wieseler a. a. O. S. 146.

No. 3, tiefe Schale in München No. 940, unedirt. Ein bärtiger Mann mit Schulterflügeln in einen Schlangenleib ausgehend, beide Arme ausgestreckt; zwischen verschiedenen Thieren.

No. 4, Kanne im Musée Charles X. im Louvre (1857 im 6. Schrank, obere Abtheilung), unedirt: schlangenbeiniger, geflügelter Typhoeus ganz von vorn gemalt, nach oben kämpfend, gut bewegt; zwischen Ornamenten.

No. 5, Alabastron der ehemaligen Pourtalès'schen Sammlung[a]) (jetzt?). Der bärtige und geflügelte Typhoeus, der vom Gürtel abwärts in einen Schlangenleib und Schwanz ausgeht, bewegt, ähnlich wie die Läufer auf den panathenaeischen Vasen, die Arme, den einen nach vorn, den andern nach hinten, als gelte es, eine rasche Fortbewegung mit ihrem Schwunge zu unterstützen. Hinter ihm ein Fisch, vor ihm ein Schwan; viele stilisirte Blumen bedecken das ganze Feld.

No. 6, Alabastron abgeb. in Stackelbergs Gräbern der Hellenen Taf. 15, dem eben beschriebenen fast in allen Stücken ähnlich. Der dem Ungethüm gegenüber sitzende Schwan ist gewiß nur ornamental.

Größere Verschiedenheiten von den bisher genannten Exemplaren zeigt

No. 7, das Bild auf einer schlanken Amphora (»langella«) im Museum von Neapel[b]). Das hier wieder in der Vorderansicht gemalte Wesen ist nämlich erstens unbärtig und seine Schlangenbeine, in welche es vom Leibe ab ausgeht, enden nicht mit den Schwänzen, sondern mit den Köpfen, welche sie mit aufgesperrtem Rachen nach oben kehren. Nach einer Notiz Gerhards[c]) ist auf einem vulcenter Gefäß, welches er besaß, die Gruppe eines ähnlichen Schlangenfüßlers, den ein Jüngling mit dem Schwerdte bekämpft, mehrfach wiederholt. Aber auch dieser Umstand, welcher auf ornamentalen Gründen beruhen wird, kann so wenig wie die auf dem neapeler Gefäße vorhandenen Abweichungen von der gewöhnlichern Darstellungsweise einen wirklich stichhaltigen Zweifel gegen den Namen Typhoeus begründen, um so weniger, da es nach aller Analogie unmöglich ist, denselben durch den eines Giganten zu ersetzen und kaum abzusehn, welchen andern man als passendern an die Stelle setzen könnte. Und das kann man mit Zuversicht sagen, daß alle in den genannten Vasenbildern vorkommenden Verschiedenheiten, welche einzeln angemerkt worden sind, nicht größer sind, als diejenigen, welche bei den Darstellungen anderer mythologischer, namentlich aber ungethümer Figuren, wie z. B. Skylla, in Vasengemälden und in anderen antiken Kunstwerken vorkommen und nicht bedeutend genug, um gegen die Identität des dargestellten Wesens ernstliche Zweifel aufkommen zu lassen.

Größeres Bedenken könnte sich knüpfen an

No. 8, das Bild auf einer vulcenter Vase des Marquis of Northampton in London[d]). Denn erstens zeigt das hier dargestellte Ungethüm noch größere Abweichungen von den anerkanntesten Typhonbildern als dasjenige in No. 7. Sein Unterleib läuft in zwei schraubenförmig durch einander gewundene Schlangenleiber aus, welche sich weiterhin in vier Schlangenvordertheile mit bärtigen Köpfen theilen und welche

a) Panofka, Antiques du Mus. Pourtalès pl. 15.
b) Siehe Gerhard u. Panofka, Neapels ant. Bildwerke S. 332 No. 208.
c) Auserl. Vasenbb. I. S. 24 Note 19.
d) Abgeb. nach Micali, Monum. ined. tav. 37. 2 in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 850.

an vier Stellen mit einer Art von Flosse besetzt sind. Ob wirklich Schwimmflossen mit diesen Auswüchsen gemeint seien, wie Wieseler in der Allgem. Encyclop. S. 162 annimmt, ohne sich dadurch an der Benennung Typhon irre machen zu lassen, ist zweifelhaft, die Berufung auf das Zeugniß des Nikandros bei Antoninus Liberalis 28 für die Schwimmfähigkeit des Typhon reicht zur Rechtfertigung kaum aus. Weiter erscheint das in Frage stehende Ungethüm mit einem in beiden Händen erhobenen Felsblocke bewehrt, dergleichen uns in den bisher betrachteten Typhondarstellungen ebenfalls noch nicht begegnet ist. Dazu kommt zweitens, daß wir hier das Ungeheuer von zwei schildbewehrten Göttern mit Lanzen angegriffen finden, Göttern, unter denen nicht allein Zeus sicherlich nicht, sondern auch keine der nächst Zeus insbesondere als Bekämpfer des Typhon genannten Personen, Herakles und Athena zu erkennen ist und von denen es weiter dahinstehn muß, ob man sie mit Wieseler (zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O.) Ares und Apollon wird nennen dürfen. Übrigens hat derselbe Gelehrte (in der Allgem. Encyclop. a. a. O.) richtig bemerkt, daß sich ein solcher Angriff auf Typhon von Seiten des Ares und Apollon oder von Seiten anderer Gottheiten außer Zeus, Athena und Herakles aus Schriftstellen nicht nachweisen lasse; allein mit nicht minderem Recht hat er auf jene im Eingang ausgezogenen alten Zeugnisse hingewiesen, nach welchen Typhoeus als Feind und Gegner der Götter schlechthin und insgesammt genannt wird und diese Zeugnisse als genügend zur Erklärung von Vasenbildern angesprochen, in welchen, wie in dem hier in Rede stehenden, Typhoeus von irgendwelchen, näher nicht charakterisirten Göttern bekämpft wird. Hiernach wird man den Zweifeln, ob es sich auch in dem Vasenbilde No. 8 um Typhon handele, ungebührlichen Raum nicht gewähren, um so weniger, da einerseits die Darstellung in No. 7 zu der hier vorliegenden Gestalt einen Übergang bildet, andererseits

No. 9, die Zeichnung auf einem etruskischen Spiegel [a]), welche, wie die Vasenbilder No. 2—7 Typhon allein darstellt, der Gestalt nach demjenigen in No. 8 sehr ähnlich, namentlich ebenfalls mit den in Schraubenwindungen durcheinander geschlungenen, allerdings, bis auf fragliche Ansätze eines zweiten Paares, einfachen Schlangenfüßen ausgestattet ist. Die flossenartigen Anwüchse finden sich hier nicht, dagegen unter dem Ungethüm ein Wellenornament, möglicherweise als Hindeutung auf seine Schwimmfähigkeit [b]); sein Kopf ist von einer Art Strahlenkranz umgeben, der auf seine Feuernatur hinweisen mag; bewehrt mit einem Felsblock oder sonst ist er nicht.

Sowie in diesem etruskischen Kunstwerke wird man auch nicht anstehn

No. 10, zwei geflügelte und mit Schlangenhaaren versehene Schlangenfüßler, welche decorativ an dem Mittelpfeiler eines Grabes in Tarquinii, und zwar an der rechten und linken Fläche desselben gemalt sind [c]), nicht als die Aloaden, wie sie Orioli [d]) unter der Zustimmung Raoul-Rochettes [e]) genannt hatte, sondern mit Wieseler [f]) als unter einander identisch und nur aus decorativen Gründen wiederholt

a) Abgeb. in Gerhards Etruskischen Spiegeln I. Taf. 30. No. 1.

b) Vergl. den Fisch und Schwan in No. 5.

c) Abgeb. in den Mon. dell' Inst. Vol. II. tav. 3 und 4.

d) In den Ann. dell' Inst. von 1834 p. 153 ff.

e) Mémoire sur les représentations du personnage d'Atlas p. 52.

f) Allgem. Encyclop. a. a. O. S. 163.

und als Darstellungen des Typhoeus zu erklären, so gut wie das an der Vorderfläche desselben Pfeilers gemalte, nach unten in Pflanzenornament auslaufende Weib nicht als Ge, sondern als Echidna, welche schon am amyklaeischen Throne mit Typhon verbunden war. — Auch in

No. 11, dem Relief einer etruskischen Aschenurne des Museum Guarnaccianum zu Volterra, welches von Kießling in der Archaeologischen Zeitung von 1861, Anz. S. 228* folgendermaßen beschrieben wird: »Viergespann, auf welchem ein männlicher Lenker und eine weibliche Flügelgestalt über eine geflügelte bärtige Gestalt mit Schuppenbauch und Schlangenfüßen dahinsprengen. Am Rande vor den Pferden steht eine andere nackte männliche Figur, bärtig, welche mit der Rechten einen Stab oder eine Keule schwingt, mit der Linken eine Schlange packt, welche im Begriffe steht, sie in die Brust zu beißen« wird man bis auf Weiteres geneigt sein, in dem Schlangenfüßler eher Typhon als mit Kießling einen Giganten zu verstehn, während es allerdings vor der Hand noch dahinstehn muß, ob man in dem Paar im Wagen etwa Zeus und Nike wird erkennen dürfen und wie man die zuletzt erwähnte Gruppe zu erklären haben wird.

Der Rest der auf Typhoeus insbesondere von Wieseler bezogenen Monumente ist von mehr oder weniger zweifelhafter Natur und es giebt kaum ein ganz sicheres Kriterium, nach welchem man in späteren Kunstwerken, um welche es sich handelt, Typhon von den nunmehr ebenfalls schlangenfüßig gewordenen Giganten zu unterscheiden vermöchte. Namentlich kann dies von der Beflügelung nicht gelten, da wohl das Weglassen der Flügel bei Typhon in einigen Darstellungen (s. oben S. 387 f.) wahrscheinlich, dagegen nicht erwiesen ist, daß nicht auch für Giganten hier und da eine Hinzufügung von Flügeln beliebt worden sei (oben S. 378). Und wenn, wie es wahrscheinlich ist, die ursprünglich und lange Zeit rein menschlich gestalteten Giganten durch Hineinziehung des Typhoeus, der Hekatoncheiren u. s. w. allmählich zur Schlangenfüßigkeit gelangt sind, so kann man ein doppeltes Resultat einer weitergehenden Ineinsbildung Beider, nämlich sowohl die gelegentliche Beflügelung der Giganten wie andererseits die Darstellung Typhons, als eines Giganten, ohne Flügel nicht unwahrscheinlich finden[a]), auch für das Eine wie für das Andere monumentale Belege beibringen, über deren Gewicht und Bedeutung sich freilich, vor der Hand wenigstens, noch wird streiten lassen. Die meisten dieser Monumente sind oben in der Besprechung der Gigantomachie beigebracht und ihr zweifelhafter Charakter ist unter Hervorhebung der Momente, welche in ihnen auf Typhon hinzuweisen scheinen, anerkannt worden. Hinzuzufügen ist ihnen nur etwa noch das Relief eines Grabcippus im Vatican[b]), in welchem Typhon nicht geläugnet werden soll, in welchem er aber von Wieseler nicht als »sicherlich« dargestellt angesprochen werden durfte. Es handelt sich hier um ein decoratives Relief, ähnlich wie in den Gemälden des tarquiniensischen Grabes (oben No. 10); ein die Inschrift umgebendes reiches Fruchtgehänge wird nämlich von zweien, rechts und links an den Ecken des Cippus gebildeten Eroten getragen, welche ihrerseits auf den Schultern, oder genauer gesprochen, auf den Flügeln zweier knienden Knabengestalten mit ganz so eigenthümlichen Schlangenbeinen stehn, wie sie der jugendliche Gigant in der einen

a) Vergl. auch Wieseler a. a. O. S. 163 f.

b) Abgeb. bei Pistolesi, Il Vaticano descritto Vol. IV. tav. 48.

Volute der oben S. 379 näher besprochenen petersburger Vase zeigt. Denn die fraglichen knienden Gestalten haben ganz entschieden natürliche Menschenbeine und die Schlangen, und zwar je nur e i n e, erscheinen, sich emporringelnd hinter diesen. Wenngleich nun die Doppelheit des hier dargestellten Wesens uns in diesem Falle so wenig anzufechten hat, wie in dem tarquiniensischen Grabe, und zwar aus demselben Grunde nicht, weil es sich um ornamentale Symmetrie handelt, so stellt doch schon die seltsam mangelhafte Entwickelung der Schlangenbeinigkeit seiner Benennung als Typhon, bei welchem die Schlangenfüßigkeit, ja das Ausgehn in einen Schlangenleib von Haus aus so voll entwickelt ist, ein Hinderniß in den Weg, welches durch die Knabenbildung nicht unerheblich vermehrt wird. Denn ein knabenhafter Typhon ist unnachweislich, während knabenhaft gebildete Giganten auch sonst noch, wenngleich nur in späten Sculpturen vorkommen (s. oben S. 386 f.). Und eben so kennen wir Eros als Gigantenbesieger (oben S. 380 u. 384), nicht aber in irgendwelcher Beziehung zum Typhoeus, können ihm demgemäß auch eher mit jenen als mit diesem ornamental verbunden voraussetzen. Aber sei dem wie ihm sei, da es sich hier auf keinen Fall um ein Monument, sei es der Gigantomachie, sei es des Kampfes gegen Typhoeus, sondern um eine phantastische Composition handelt, deren Sinn möglicherweise von den beiden bisher ins Auge gefaßten Erklärungen weit seitab liegt, so erscheint das ganze Denkmal in dem gegenwärtigen Zusammenhange ohne besondere Erheblichkeit und es wird ihm gegenüber leichter, als bei manchen anderen Kunstwerken die Kunst des Nichtwissens zu üben.

ACHTZEHNTES CAPITEL.

Zeus' Liebesverbindungen.

> Οὐ γάρ πώποτέ μ' ὧδε θεᾶς ἔρος, οὐδὲ γυναικός,
> θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι περιπροχυθεὶς ἐδάμασσεν,
> οὐδ' ὁπότ' ἠρασάμην Ἰξιονίης ἀλόχοιο,
> οὐδ' ὅτε περ Δανάης καλλισφύρου Ἀκρισιώνης,
> οὐδ' ὅτε Φοίνικος κούρης τηλεκλειτοῖο,
> οὐδ' ὅτε περ Σεμέλης, οὐδ' Ἀλκμήνης ἐνὶ Θήβῃ,
> οὐδ' ὅτε Δήμητρος, καλλιπλοκάμοιο ἀνάσσης,
> οὐδ' ὁπότε Λητοῦς ἐρικυδέος, οὐδὲ σεῦ αὐτῆς.
>
> Hom.

Übersicht.

Von Zeus' unzählbaren Liebesverbindungen und Buhlschaften, als welche sie in der Poesie erschienen, seinen Ehen, was sie nach landschaftlichen Sagen eigentlich waren, ist nur eine verhältnißmäßig geringe Zahl in sicher erkennbarer Weise Gegenstand der bildenden Kunst geworden und nur drei derselben, diejenigen mit Europe, Io und Leda, welcher letztern als vielfach in der Kunst hervortretende Parallele der Raub des Ganymedes hinzugefügt werden muß, haben die Künste in ausgedehnterem Maße beschäftigt und fast nur von diesen sind wirklich bedeutende Kunstdarstellungen in größerer Zahl auf uns gekommen. Indem wir deren Betrachtung als den Inhalt eigener Capitel aus den übrigen aussondern und die Darstellungen der heiligen

Ehe mit Hera und was sich von Kunstwerken auf den Ehebund des Zeus mit Demeter bezieht in die Kunstmythologie dieser Göttinnen, was die Verbindung mit Leto angeht in diejenige des Apollon verweisen, wird es erlaubt und zur Orientirung am gerathensten sein, den Rest vorweg, und zwar in alphabetischer Abfolge der Namen der von Zeus geliebten Weiber in diesem Capitel zu einer gedrängten Übersicht zu bringen.

1. Aegina [a]).

Aegina des phliasischen Flusses Asopos Tochter entführte Zeus, allerdings erst nach späten Quellen in Adlersgestalt [b]) und trug sie nach der Insel Oinone oder Oinopia [c]), die von ihr den Namen Aegina bekam und wo sie den Aeakos gebar; dem die Tochter suchenden Asopos verrieth Sisyphos deren Aufenthalt, wofür ihn die bekannte Strafe in der Unterwelt traf.

Von litterarisch erwähnten Kunstwerken, welche diesen Mythus angehn, kennen wir drei, zwei plastische Gruppen und ein Gemälde. Unter diesen verdient die erste Stelle

No. 1, eine Gruppe, welche die Phliasier nach Olympia geweiht hatten, und die Pausanias [d]) so beschreibt: die Phliasier weihten den Zeus und die Töchter des Asopos und den Asopos selbst, das Bildwerk aber ist folgendermaßen geordnet: Nemea, die erste der Schwestern, nächst ihr Zeus, welcher die Aegina ergreift, bei Aegina aber steht Harpina ...... nach dieser folgt Korkyra und auf diese Thebe; der letzte ist Asopos. — Diese Gruppe, deren Verfertigungszeit leider nicht angegeben wird, ist besonders merkwürdig, weil ihr ein weiterhin zu erwähnendes Vasengemälde augenscheinlich entspricht; daß in derselben Zeus in Adlersgestalt gebildet gewesen wäre, ist schon an und für sich sowohl wegen des Stillschweigens des Periegeten als auch aus Gründen der plastischen Composition höchst unwahrscheinlich, wird dies aber noch mehr durch Vergleichung des erwähnten Vasenbildes, in welchem Zeus in reiner Menschengestalt erscheint. — Dieser Gruppe zur Seite tritt

No. 2, eine andere Statuengruppe von Erz [e]), Weihgeschenk derselben Phliasier in Delphi, welche aber nach Pausanias [f]) auf Zeus und Aegina allein beschränkt war.

---

a) Vergl. Panofka, Zeus und Aegina, Abhh. d. berl. Akad. vom Jahre 1835 und siehe O. Müller im Handb. d. Archaeol. § 351. Anm. 4, welcher den hier vorgetragenen Wust mythologisch-archaeologischer Combinationen und Hypothesen mit Recht verwirft.

b) Nonnos, Dionys. VII. 212 sq., XIII. 201 sq., XXIV. 77 sq. Clemens Homil. V. 13. Eine Andeutung der Adlergestalt, in welche sich Zeus verwandelte, könnte man in den Worten Pindars, Isthm. VIII. 23 σὲ δ' ἐς νᾶσον Οἰνοπίαν ἐνεγκών finden, aber zwingend ist das nicht. Anders Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 42.

c) Vergl. was O. Müller, Aeginetica p. 11 Note 10 anführt, auch Apollod. III. 12. 7 und daselbst Heyne.

d) Pausan. V. 22. 6. Ἀνέθεσαν δὲ καὶ Φλιάσιοι Δία καὶ θυγατέρας τὰς Ἀσωποῦ καὶ αὐτὸν Ἀσωπόν. διακεκόσμηται δὲ οὕτω σφίσι τὰ ἀγάλματα. Νεμέα μὲν τῶν ἀδελφῶν πρώτη, μετὰ δὲ αὐτὴν Ζεὺς λαμβανόμενός ἐστιν Αἰγίνης παρὰ δὲ τὴν Αἴγιναν ἕστηκεν Ἅρπινα .·.. μετὰ δὲ αὐτὴν Κόρκυρά τε καὶ ἐπ' αὐτῇ Θήβη, τελευταῖος δὲ ὁ Ἀσωπός.

e) Allerdings nennt Pausanias nur bei dem Zeus das Material Erz, daß aber die Aegina von Marmor gewesen wäre, ist eine durch Nichts begründete und sehr unwahrscheinliche Vermuthung Panofkas a. a. O. S. 159.

f) Pausan. X. 13. 6. Φλιάσιοι δὲ ἐκόμισαν ἐς Δελφοὺς Δία τε χαλκοῦν καὶ ὁμοῦ τῷ Διὶ ἄγαλμα Αἰγίνης.

Leider ist auch von diesem Kunstwerk die Zeit der Aufstellung nicht zu erforschen und eben so wenig die Art der Gruppirung; denn Panofkas Vermuthung (a. a. O.) daß in dieser Gruppe Aegina dem sitzenden Zeus gegenüber als οἰνοχοοῦσα dargestellt gewesen sei, ist eine gänzlich willkürliche. — Auch von

No. 3, dem Gemälde des Elasippos (nicht Lysippos, wie man früher allgemein las[a]) können wir nur feststellen, daß es ein enkaustisches war und daß, wenigstens nach Plinius Ansicht, der Maler älter war, als Aristeides von Theben (etwa Ol. 100[b]); über die Auffassung des Gegenstandes wissen wir Nichts und es ist reine Willkühr, wenn Gerhard[c]) annimmt, Elasippos habe den Raub der Aegina durch Zeus in Adlergestalt dargestellt, und es gehen vielleicht die weiterhin zu nennenden Vasenbilder, welche diese Scene darstellen, auf dieses Original zurück.

Unter den erhaltenen Kunstwerken verdient den Ehrenplatz

No. 4, ein volcenter Stamnos mit rothen Figuren im Vatican[d]), der schon oben als der olympischen Gruppe der Phliasier ähnlich erwähnt wurde. Entsprechend dieser und manchen verwandten Scenen der Heroensage in Vasenbildern sehn wir hier den bekränzten und bescepterten, übrigens bis auf ein über den linken Arm gehängtes kleines Gewand ganz nackten Zeus (ΙΕΥΣ) unter den Töchtern des Asopos, wie er eben Aegina (ΑΙΓΙΝΑ) mit der linken Hand an den Schultern ergreift (λαμβανόμενος τῆς Αἰγίνης), während er das Scepter senkt und vorstreckt, als wolle er mit demselben den Schritt des fliehenden Mädchens hemmen. Hinter ihm weicht, eine arabeskenartige Blume, welche auf das in ähnlichen Scenen so oft dargestellte Blumenpflücken[e]) hinweist, in der Hand, Nemea, wie wir sie nach Pausanias a. a. O. nennen können, während neben Aegina mit dieser etwa Harpina und Korkyra fliehen. Auf dem Rvs. setzt sich die Scene fort, und zwar indem hier, völlig übereinstimmend mit dem was wir in Vasenbildern des Raubes der Thetis durch Peleus[f]) und in anderen Entführungsscenen[g]) finden, andere Schwestern des geraubten Mädchens zum Vater, dem als sceptertragenden und bekränzten Greis gemalten Asopos (ΑΣΟΠΟΣ) hineilen, um ihm von dem sie erschreckenden Vorfall Kunde zu geben. Die vier Schwestern der Aegina, welche den Vater umgeben, kann wer dazu Lust hat aus der Liste von 12 Namen von Asopostöchtern bei Diodor (IV. 72) benennen. Ihre vollkommene Gleichgiltigkeit in den Augen des Malers betont mit Recht Stephani[h]), dessen weitere Behauptung, grade die drei mit Namen bezeichneten Personen würde

---

a) Vergl. Silligs Note zu Plin. N. H. XXXV. 122: Elasippus quoque Aeginae picturae suae inscripsit ἐνέκαεν.

b) Vergl. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler II. S. 125 und 163.

c) Apul. Vasenbb. des königl. Mus. zu Berlin, 1845 S. 9 Note 80 »der Raub in Adlergestalt, den auch Lysippos behandelt hatte«. Dieselbe Vorstellung spukt auch bei Panofka a. a. O. S. 166.

d) Abgeb. im Mus. Gregorian. II. tav. 20. 1 und in E. Braun's Ant. Marmorwerken I. Dekade Taf. 6; vergl. Melchiorri in den Atti d. Acad. pontificia di archeol. VIII p. 389—434, Jahn, Arch. Beiträge S. 31 f., Stephani, Parerga arch. No. 1 aus dem Bulletin de l'acad. de St. Pétersbourg.

e) Vergl. O. Jahn, Archaeol. Beiträge S. 31.

f) Vergl. M. Gall. heroischer Bildwerke I. S. 180 ff.

g) Siehe O. Jahn a. a. O. S. 29.

h) Parerga archaeol. No. 14, Acad. de St. Pétersb. XII. p. 293.

Jeder auch ohne Beischriften erkennen, indessen höchstens für Zeus gerechtfertigt ist, für Aegina und Asopos dagegen sicherlich nicht.

Außer diesem Vasenbilde kommen nun nicht selten noch andere vor, in denen Zeus, bald durch den Blitz [a]) bald durch das Scepter [b]) oder auch durch beide Attribute [c]) sicher gekennzeichnet, in ähnlicher Weise eine Jungfrau verfolgt oder auf sie zueilend von ihr erwartet wird [d]); allein man kann O. Jahn a. a. O. nur vollkommen zustimmen, wenn er es nicht gerechtfertigt findet, die verfolgte Jungfrau nun auch jedesmal für Aegina zu erklären [e]); neue Inschriften, bemerkt Jahn sehr richtig, können uns hier noch ganz andere Namen kennen lehren; das ist um so mehr möglich, je mehr diese Verfolgungen des Zeus den in Vasengemälden auch sonst überaus häufigen, aber selten bestimmt zu benennenden Verfolgungsscenen [f]) ähnlich sind.

Als Darstellungen der Entführung der Aegina durch den in einen Adler verwandelten Zeus gelten folgende zwei Vasengemälde:

No. 5, am Halse einer apulischen Amphora in Berlin [g]) und

No. 6, an einer Hydria der Fontana'schen Sammlung in Triest [h]). In beiden Bildern sehn wir eine weibliche Figur von einem Adler in den Haaren gepackt und durch die Luft davongetragen; in No. 6 giebt die gewaltige Größe des Adlers den in seine Gestalt verwandelten Gott zu erkennen, während in No. 5, wo der Vogel verhältnißmäßig klein gebildet ist, die Nichts weniger als entsetzte Haltung des Mädchens [167]) auch auf den ersten Blick jeden Gedanken an eine andere als die mythische Bedeutung des Adlers ausschließt. Es läßt sich nun freilich gewiß nicht läugnen, daß man berechtigt ist, in der hier dargestellten Begebenheit den Raub der Aegina durch Zeus zu erkennen, nur muß man gestehn, daß dafür jeder positive Beweis fehlt, und daß eine dritte verwandte Vasendarstellung [i]), in der dem entführten Mädchen der Name der Thalia beigeschrieben ist, die Möglichkeit nahe liegt, daß auch in den Vasenbildern ohne Namensbeischrift diese Mutter der Paliken, auf welche zurückzukommen sein wird, gemeint sei. Denn, wenn man auch hier früher die Entführung der Aegina hat sehn wollen, so ist das in neuerer Zeit mit Recht von Mehren [k]) aufgegeben worden; daß Aegina irgendwo »auch Thalia geheißen worden wäre«, ist eine ganz irrige Behauptung Welckers in seinem Aufsatz über

a) de Witte catal. Durand No. 3, Dubois catal. Canino 2., Mus. Campana Classe I. ser. 4—7. No. 58.

b) Siehe Jahn a. a. O. S. 32 Note 68. Mus. Camp. a. a. O. No. 487.

c) Volcenter Amphora im leipziger archaeol. Museum No. 105. 7.

d) So auf dem Rvs. der leipziger Vase.

e) Wie das z. B. von Melchiorri a. a. O. unter E. Brauns a. a. O. S. 8 und Müllers, Handb. a. a. O. Zustimmung in Beziehung auf die Durandsche Vase (Note a) und auch neuerdings wieder geschehn ist, s. Bull. dell' Inst. von 1870 p. 70, vergl. Archaeol. Zeitung von 1870 S. 43 f.

f) Siehe meine Gall. S. 174, Jahn a. a. O. Stephani parerg. arch. 14. a. a. O. S. 292.

g) Berlins ant. Bildw. No. 1010, abgeb. in Gerhards Apul. Vasenbb. Taf. 6, vergl. das. S. 8 f. auch bei Panofka a. a. O. Taf. 1. No. 1. Élite céram. I. 17. 1.

h) Abgeb. bei Panofka a. a. O. Taf. 3 und in der Élite céram. I. 17. 2.

i) Abgeb. in Tischbeins Hamilton'schen Vasen 1. Taf. 26 und danach in den Denkmälern d. a. Kunst II. No. 47 a. Élite céram. I. 16.

k) Jahn, Vasenbilder S. 29, Élite céram. I. p. 31, Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O. S. 17.

die Paliken[a]), nur erklärlich durch die tiefe Verblendung, die ihn in der ganzen Palikenfrage beherrscht[b]); und die Art, wie Panofka a. a. O. die Aegina durch die Dia-Ganymeda-Hebe von Phlius hindurch mit Thalia identificiren will, oder als »Blühende« durch Thalia umschrieben nennt, ist schon von O. Müller (im Handb. a. a. O.) mit Recht als »lauter Spielerei« bezeichnet worden. Auch die reichlichen Blumenornamente, welche die schwebende Gruppe auf der berliner Vase umgeben, und die, auf unzähligen apulischen Vasen so oder ähnlich wieder vorkommen, während sie in der Fontana'schen Hydria und der Tischbein'schen Vase in bescheidenerem Maße wieder auftreten, macht Panofka a. a. O. S. 167 f. vergeblich symbolisch für seine Thalia-Aegina geltend; schon Gerhard sah ein, daß sie »vielleicht ohne tiefere Bedeutung, als wie der stets reiche Schmuck ähnlicher Prachtgefäße sie mit sich bringt« seien, und für Andere kann daran kein Zweifel sein.

Mit großer Wahrscheinlichkeit wird ferner:

No. 7, das Bild einer Glaspaste des berliner Museums[c]), sowie des ihr zum Grunde liegenden Carneols unbekannten Besitzes[d]), welches früher ohne alle Wahrscheinlichkeit auf Hebe bezogen wurde, neuerdings auf die dem in den Adler verwandelten Zeus schmeichelnde Aegina gedeutet[e]). Daß der Adler kein natürlicher, auch nicht der des Zeus, sondern Zeus selbst in einer Verwandlung sei, wird außer durch seine Größe besonders dadurch erwiesen, daß er mit der rechten Klaue eine Kugel, die Weltkugel gefaßt hält. Nun hat freilich, wie Wieseler und Stephani erinnern, Zeus als Liebhaber mehr als eines Weibes, insbesondere der Aegina, Europe (s. unten) und Thaleia (s. unten) Adlergestalt angenommen und eine bestimmte Benennung des hier gemeinten ist daher schwierig, doch hat die Beziehung auf Aegina immerhin den besondern Ruhm dieses Liebesabenteuers für sich, während von einem zärtlichen Verhältniß der Hebe zum Zeus oder auch zu seinem Adler nirgend die Rede ist und die Erfindung ganz neuer Mythen durch Steinschneider ganz gewiß nicht angenommen werden darf.

Eine in drei Exemplaren[f]) vorkommende verwandte Composition, welche eine sitzende weibliche Figur in zärtlichem Verhältniß zu einem Adler darstellt, welchen sie jedoch nicht küßt, hat schon Stephani a. a. O. S. 197 für zwei Exemplare mit Gewißheit, aber auch für das dritte mit höchster Wahrscheinlichkeit als eine moderne Weiterbildung der eben besprochenen antiken Composition bezeichnet.

---

a) Alte Denkmäler III. S. 225 Anm. 33.

b) Auch noch in der Griech. Götterlehre III. S. 189 ff., wo W. seine frühern Behauptungen wiederholend von der trefflichen Schrift von Michaelis, Die Paliken u. s. w., Programm des Vitzthum'schen Gymnasiums, Dresden 1856 sagt, er wolle sie nur anführen.

c) Winckelmann, Pierres gravées du baron Stosch II. III. 174, Tölken, Erklär. Verzeichniß III. II. 159, abgeb. sehr oft, u. A. bei Millin Gal. myth. pl. 47 No. 218 und in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 42.

d) Abdrücke bei Lippert, Daktyl. I. 41, Raspe No. 1310, Cades I. A No. 166, abgeb. bei Kekulé, Hebe Taf. IV. No. 3, vergl. über diesen Stein und das Verhältniß der Paste zu ihm Stephani, Compte-rendu de la comm. imp. arch. de St. Pétersb. pour l'année 1867. p. 195 sq.

e) Zweifelnd schon von O. Müller zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O., bestimmter von Wieseler das. in der neuen Bearbeitung, wogegen Kekulé, Hebe S. 57 zu der ältern Benennung zurückgekehrt ist, entschieden irrig, wie Stephani a. a. O. p. 197 mit gebührendem Nachdruck bemerkt hat.

f) Carneol des Herzogs von Devonshire, Abdruck bei Lippert, Daktyl. Suppl. No. 39. Die beiden anderen, nachlässiger geschnittenen Exemplare sind in der petersburger Sammlung.

Was sonstige geschnittene Steine und Pasten anlangt, so mag man das von Panofka a. a. O. Taf. 1 No. 2 aus Gerhards Papieren publicirte Gemmenbild auf den Raub der Aegina durch den Zeusadler mit Wahrscheinlichkeit beziehen, ohne dafür in den Panofka'schen Subtilitäten S. 160 Beweise finden zu wollen; die Beziehung aber der übrigen von demselben Taf. 1 No. 4 u. 5, Taf. 2 No. 1, 2, 3, 4, 5, 12 publicirten Gemmenbilder, von denen Taf. 2 No. 4 in den Denkmälern d. a. Kunst II. No. 47 wiederholt ist, auf den Mythus der Aegina ist trotz allem auf deren Erklärung verwandten Scharfsinn und obgleich eine bessere und sichere Erklärung noch nicht gefunden ist, so überaus problematisch, daß es nicht am Orte scheint, diese Denkmäler hier einzureihen, noch auf die für sie aufgestellten Erklärungen einzugehn.

Zweifelhaft bleibt auch die Bedeutung des von E. Braun in seinen antiken Marmorwerken 1. Dekade Taf. 6 publicirten Relieffragments im Garten Colonna in Rom; es ist nicht zu läugnen, daß die hier wie in fliehender Bewegung ähnlich der Aegina in der Vase No. 4 dargestellte Frauengestalt gar wohl Aegina sein könnte und daß sie die neben ihr gebildeten Thiere, die Schildkröte (Aeginas bekanntes Münzzeichen) und der Adler zur Aegina in nähere Beziehung zu setzen scheinen; allein sicher ist diese Beziehung trotzdem nicht und das erhaltene Bruchstück des Reliefs zu gering, um auf die einstige Gesammtcomposition irgendwelchen nicht rein willkürlichen Schluß zuzulassen.

Auf gewisse Münztypen von Gortys auf Kreta, welche ein von einem Adler geliebtes oder begleitetes Mädchen darstellen und bei denen man an eine Verschmelzung der Europe und Aegina und auch noch an andere Combinationen gedacht hat, soll bei der Besprechung der Europemonumente zurückgekommen werden. Diese Münzbilder ohne Weiteres dem Kreise der Aeginamonumente einzureihen ist entschieden nicht erlaubt und sie vorzugsweise bei diesem, anstatt bei dem der Europe, zu erörtern durch Nichts geboten.

---

2. Alkmene.

So bedeutend und so berühmt von den ältesten Zeiten an in der Poesie der Mythus von Zeus Liebe zur Gattin des Amphitryon war, so wenig hat die bildende Kunst der Griechen ihn, soviel wenigstens bis jetzt nachgewiesen ist, zu ihrem Gegenstande gewählt. Wir kennen, außer einem Relief auf der Kypseloslade, von dem Pausanias berichtet, nur ein Vasengemälde, welches die Scene, und zwar parodisch, im Phlyakencostüm darstellt. Von dem Relief der Kypseloslade giebt Pausanias[a]) an, daß in demselben Zeus im Chiton (als Amphitryon) dargestellt war, einen Becher in der Rechten, ein Halsband in der linken Hand; Beides empfange Alkmene, und das sei nach der Sage der Griechen über die Liebschaft des Zeus und der Alkmene gemacht[b]). Das in Frage kommende Vasengemälde war früher im Besitze des Raphael Mengs und ist nun im Museo Gregoriano des Vatican[c]); es

a) Pausan. V. 18. 3 Χιτῶνα δὲ ἐνδεδυκὼς ἀνὴρ τῇ μὲν δεξιᾷ κύλικα, τῇ δὲ ἔχων ἐστὶν ὅρμον, λαμβάνεται δὲ αὐτῶν Ἀλκμήνη· πεποίηται δὲ ἐς τὸν λόγον τῶν Ἑλλήνων ὡς συγγένοιτο Ἀλκμήνῃ Ζεὺς Ἀμφιτρύωνι εἰκασθείς.

b) Vergl. Pherekydes und Herodoros v. Heraklea bei Athen. XI. p. 474 F.

c) Mehrmals abgebildet, zuerst in Winckelmanns Mon. ined. No. 190, dann in d'Hancar-

stellt augenscheinlich eine Komödienscene dar. Alkmene erscheint im Fenster, ob als Hetaere aufgefaßt, wie Winckelmann meinte, ist sehr zweifelhaft. Unten steht Zeus, welcher eine siebensprossige Leiter trägt, durch deren Sprossen er den Kopf gesteckt; ihm gegenüber erhebt Hermes, an Kerykeion, Petasos und Chlamys kenntlich, eine Lampe zum Fenster, um ihm zu leuchten. Die nähere Besprechung des Komiker- oder Phlyakencostüms beider Personen ist hier überflüssig, was aber den Zeus anlangt, so muß bemerkt werden, daß die Annahme, der Gegenstand auf seinem Kopfe sei ein Kalathos, sehr zweifelhaft ist. Ein solcher geht ja wohl den Zeus Sarapis, nicht aber den Zeus an, der zur Alkmene einstieg; und dann erscheint ja Zeus hier nicht in eigener Figur, sondern als Amphitryon. Wahrscheinlicher ist es daher, daß der fragliche Gegenstand in komischer Weise einen Helm oder den Befestigungsapparat des Helmbusches bedeuten solle; denn der falsche Amphitryon kam bekanntlich zur Alkmene angeblich siegreich aus dem Teleboerkriege [a]). — Mag das Liebesabenteuer des Zeus mit Alkmene noch so oft Gegenstand komisch-parodischer Darstellung gewesen sein [b]), immer bleibt es auffallend, daß wir nur von dieser, nicht auch von den ernsten Darstellungen der Poesie eine andere Nachwirkung in der Kunst besitzen, als das Relief am Kypseloskasten. — Ein zweites sehr ähnliches Vasenbild [c]), in welchem mehre Gelehrte [d]) dieselbe Scene, Andere [e]) eine Scene des täglichen Lebens haben erkennen wollen, hat durch Wieseler a. a. O. S. 59, der Dionysos in Begleitung eines Komasten am Fenster der Althaea erkennt, seine einleuchtend richtige und genau durchgeführte Erklärung gefunden.

Nicht eigentlich das Liebesabenteuer des Zeus mit der Alkmene, wohl aber den Mythus der Letztern im Ganzen geht das Gemälde einer Vase spätern unteritalischen Stils mit bunten Figuren des Vasenmalers Python im Besitze des Lord Carlisle an, welches die Apotheose der Alkmene zum Gegenstande hat [f]). In der Mitte erhebt sich der Scheiterhaufen, auf welchem der Körper der Alkmene verbrannt werden soll, zu oberst mit einem breiten, altarförmigen Sitze versehn. Amphitryon (AΜΦΙΤΡΥΩΝ), bärtig, in kurzem Chiton und einer kleinen Chlamys ist eben im Begriffe, den Holzstoß mit zwei Fackeln anzuzünden, ihm entsprechend hält der jugendliche, ähnlich bekleidete, nur noch mit einem Pilos bedeckte Antenor (ΑΝΤΗΝΩΡ) ein zweites Paar

---

ville, Antiq. étr. gr. et rom. IV pl. 105 und in Pistolesi Vaticano descr. III. tav. 69, nach Winckelmann in den Denkmälern d. a. Kunst II. No. 49, nach d'Hancarville in Wieselers Theatergebäuden u. Denkmälern des Bühnenwesens Taf. 9 No. 11, woselbst S. 58 f. die neueste Besprechung; außerdem sind zu vergleichen Winckelmann zu den M. I. a. a. O. und Geschichte d. Kunst III. Cap. IV. 34. O. Müller hat seinen in den Doriern II. S. 349 d. 2. Ausg. ausgesprochenen Zweifel an der Erklärung des Vasenbildes im Handb. allerdings noch erwähnt, aber nicht festgehalten.

a) Vergl. nur Pind. Nem. X. 15 und siehe Preller, Griech. Mythol. 2. Aufl. II. S. 177 f.

b) Vergl. Wieseler a. a. O. S. 59.

c) Zuerst abgeb. in Passeri Pict. Etrusc. in Vase. 3. tav. 207, dann mit kleinen Verschiedenheiten in Panofkas Antiques du Mus. Pourtalès pl. 10 und danach in dessen Bildern ant. Lebens. Taf. 19 No. 10 und Griechen u. Griechinnen Taf. 2 No. 10 (ungenau), zuletzt bei Wieseler a. a O. No. 12.

d) R. Rochette, Journ. des Savans 1835 p. 225, ders. Mém. de numismatique p. 254; O. Müller Gött. gel. Anzz. 1837 S. 1880 u. Handb. a. a. O.

e) Böttiger, Ideen z. Arch. d. Mal. S. 201, Panofka a. a. O.

f) Abgeb. in den Monum. inéd. de la section française de l'Institut pl. 10, vergl. Nouv. Ann. I. p. 187 sq. und Brunn, Gesch. d. griech. Künstler II. S. 731 f.

Fackeln, an deren Gebrauch er aber durch das plötzlich hereinbrechende Wunder gehindert wird und welches ihn staunend emporblicken macht. Denn Alkmene ist nicht mehr todt, mit lebendigster Bewegung, den rechten Arm und das Antlitz erhebend liegt sie nicht, sondern sitzt auf dem Scheiterhaufen, im reichen Chiton mit herabgefallenem Schleier, den Unterkörper vom Himation umhüllt. Ihr Blick, und wir dürfen glauben auch ihr Anruf, den sie mit der Erhebung der Hand begleitet, gilt dem Zeus (ΙΕΥΣ), welcher in Halbfigur über dem Antenor erscheint. Sein Scepter hält er ruhig in der Rechten, aber zwei Blitze, welche unten am Scheiterhaufen liegen und mit denen er offenbar die Handlung unterbricht, bereiten die weitere Verkündigung seines Willens vor, auf welche die Bewegung der ausgestreckten Linken hinweist. In eine durch weiße Punkte angedeutete Wolke hüllt er die zu ewigem Leben erweckte Geliebte ein, ein buntfarbiger Regenbogen überspannt das Ganze. Den etwa schon entstandenen Brand zu löschen gießen außerdem zwei Mädchen, Hyaden, aus Amphoren Wasser auf den Scheiterhaufen herab; gegenüber dem Zeus aber erscheint in Halbfigur die Eos (ΑΩΣ), doch wohl als Verkündigerin des neuen Tages, der für Alkmene anbricht und des Lichtes, in das sie eingehn soll [168]; ja auch das nicht ganz deutliche Geräth, welches sie in der Hand hält und das Brunn, wenn auch zweifelnd, einen Spiegel nennt, während es eher ein Spinnrocken zu sein scheint, darf man vielleicht auf das Anspinnen des neuen Lebensfadens beziehn, das allerdings eigentlich den Moiren oder einer Moira zukommt, hier aber auf die Göttin des anbrechenden Tages übertragen sein mag, um das Bild nicht mit noch einer Figur oder Halbfigur zu überladen.

---

3. Antiope.

Von Zeus' Liebe zur Antiope ist, wie auch Wieseler [a]) bemerkt hat, keine sichere Kunstdarstellung bekannt, vielmehr sind diejenigen, die man früher auf dieses Abenteuer bezog, hier zu streichen. Der geschnittene Stein bei Lippert, Daktyl. I. No. 31, welchen dieser und O. Müller im Handb. §. 351. 4. S. 521 als die von Zeus in Satyrgestalt beschlichene Antiope erklärten, ist ohne Zweifel bakchisch und stellt den kahlköpfigen Silen (nicht einen Satyrn) und eine liegende Bakchantin oder Nymphe mit dem Thyrsos dar [b]). Ganz Ähnliches gilt von dem fragmentirten Cameo der Blacas'schen Sammlung, von dem bei Cades (Cl. I. A No. 140) ein Abdruck ist und welcher hier wie bei Lenormant [c]) auf Zeus und Antiope bezogen wird, während er ganz sicher Nichts, als eine Scene aus bakchischem Kreise und in der Hauptfigur einen echten bocksfüßigen Pan, nicht entfernt Zeus in Satyrgestalt darstellt. Ganz irrig ist auch Lenormants Behauptung: »l'Amour qui le guide vers cette nymphe tient dans ses mains le foudre du maitre des dieux«, denn der fragliche Gegenstand ist im Abdruck so deutlich wie nur möglich eine Fackel; nur die schlechte Abbildung kann hier täuschen. Der etruskische Spiegel aber in englischem Privatbesitz [d]), den Andere und noch O. Müller [e]) auf Antiope be-

a) Denkmäler d. a. Kunst II. zu No. 46.
b) Vergl. Zoega, Bassirilievi I. p. 195.
c) Nouv. Gal. myth. pl. IX. No. 16, vgl. p. 68.
d) Abgeb. früher bei Inghirami, Mon. etruschi Ser. II. tav. 17, jetzt auch in Gerhards etr. Spiegeln Taf. 81 No. 2 und Denkm. d. a. Kunst II. No. 46.
e) Im Handb. a. a. O. und zu den Denkm. a. a. O.

zogen, während wieder Andere[a]) ihn auf Semele deuten wollten, stellt wahrscheinlich weder das eine noch das andere Liebesabenteuer des Zeus dar, sondern harrt noch seiner richtigen Deutung. Endlich hat Minervini[b]) auf einer Vase mit rothen Figuren von Anzi, wo eine nackte Frau in eiliger Flucht von einem epheubekränzten Satyrn ereilt wird, Zeus und Antiope erkennen wollen, weil der Satyr sich angeblich durch majestätische Gesichtszüge auszeichne, also als kein gemeiner Satyr, sondern als der in Satyrgestalt verwandelte Zeus zu verstehn sei. Obgleich aber Gerhard[c]) diese Deutung gebilligt hat, kann man sie mit Jahn[d]) nur in höchstem Grade problematisch nennen. Die übrigen, zuletzt von Jahn a. a. O. S. 65 ff. gesammelten und besprochenen Kunstdenkmäler des Antiopemythus, welche spätere Scenen aus dem Leben der Heroine darstellen, kommen hier nicht in Betracht.

4. Danaë.

Drei Scenen des Danaëmythus, der goldene Regen, Danaë's Einschließung durch Akrisios in den Kasten und ihre Wiederbefreiung aus demselben auf Seriphos, haben unseres Wissens die antike Kunst beschäftigt und lassen sich in einer nicht unansehnlichen Reihe erhaltener Kunstwerke nachweisen.

Für die erhaltenen Darstellungen der ersten Scene oder selbst nur für einen Theil derselben können wir das Werk eines namhaften griechischen Künstlers weder nachweisen noch auch vermuthen; der Ehrenplatz unter denselben gebührt

No. 1 dem Gemälde auf der Vorderseite eines Kraters aus Caere, welcher aus der Campana'schen Sammlung in diejenige der kaiserl. Ermitage in St. Petersburg gekommen ist[e]) und als eine der erfreulichsten Hervorbringungen des strengschönen Stils der Vasenmalerei (des 5. Jahrhunderts) die Empfängniß der Danaë darstellt. Dieselbe (ΔANAE) sitzt auf einer reich verzierten und überdeckten Kline, auf welcher das Kopfkissen (Proskephalaion) nicht fehlt, um sie möglichst nachdrücklich als das Lager der Jungfrau zu charakterisiren, völlig bekleidet, die Füße auf einen zierlichen Schemel gestützt, etwas, aber nicht gegen das Kopfkissen, zurückgelehnt und aufwärts blickend zu dem goldenen Regen, der in langgezogenen, braunen Tropfen in ihren Schooß herabfällt, schwerlich nur, wie Gerhard sagte, »als Vorbote nahenden Götterbesuches«, sondern das Mysterium der Liebe des Zeus in naiver Weise ausdrückend. Dafür spricht außer der ganzen Lage der Danaë besonders die sehr eigenthümliche Haltung ihrer Hände, mit denen sie die Enden ihres Haarbandes oder zusammengefalteten Kredemnon auf Schulterhöhe faßt. Denn in dieser Stellung,

---

a) Gerhard a. a. O., Jahn in der Archaeol. Zeitung 1853 S. 81 Note 47 und Welcker zu Müllers Handb. § 384 Anm. 2.

b) Bull. Napolit. I. p. 26.

c) In der Archaeol. Zeitung von 1843 S. 76 f.

d) Archaeol. Zeitung 1853 a. a. O.

e) Siehe Cataloghi del Mus. Campana Ser. IV—VII. No. 866, (Stephani), Die Vasensammlung der kais. Ermitage No. 1723, zuerst beschrieben von dem frühern Besitzer im Bull. dell' Inst. von 1845 p. 214 sq., zuerst abgeb. bei Raoul-Rochette, Choix de peintures I. p. 181 Vignette, dann publicirt von Gerhard im berliner Winckelmannsprogramm von 1854, gründlich behandelt von Welcker im N. Rhein. Museum X. S. 235 f. (jetzt: Alte Denkmäler V. S. 275 f. mit Abb. Taf. 16), vergl. noch Panofka, Archaeol. Commentar zu Pausanias II., Abhh. d. berl. Akad. von 1854 Taf. 3 No. 12.

verbunden mit der auch nicht für Nichts gewählten Richtung des Sitzens mit dem Rücken gegen das Fußende des Lagers scheint doch bei aller, von Welcker trefflich hervorgehobenen, keuschen Anmuth des vortrefflichen Gemäldes ein Zug mächtiger sinnlicher Erregung unverkennbar ausgeprägt zu sein. Ein hinter dem Lager aufgehängter Spiegel und ein zweiter nicht sicher bestimmbarer Gegenstand, ein Kleidungsstück (κεκρύφαλος nach Welcker) oder ein Sack (nach Stephani) vollenden die Andeutung des Thalamos der Jungfrau, welche gewiß nicht, mit Rochette und Gerhard, als mit ihrem Putze beschäftigt zu denken ist, wobei sie den Spiegel in der Hand haben oder gehabt und fallen gelassen haben müßte.

Auf die Kehrseite der Vase mit der Einschließung der Danaë soll weiterhin zurückgekommen werden, hier seien zunächst die weiteren Darstellungen der Empfängniß zur Vergleichung zusammengestellt. Eine solche bietet

No. 2, das unedirte Gemälde auf einer rothfigurigen Kanne im Musée Charles X im Louvre (1857 im 6. Schranke, Bord 5 No. 10), in welchem man Danaë allein sitzend findet, aufwärts blickend wie in Erwartung des wenigstens nicht deutlich erkennbar gemalten goldenen Regens. Eine zweite ist in

No. 3, dem späten und nachlässig gemalten Bilde einer Lekythos im britischen Museum[a]). Auch hier sitzt Danaë, deren Nacktes wie das der anderen, gleich zu nennenden Personen weiß gemalt ist, oberwärts nackt in der Mitte und breitet nach einem in pompejanischen Wandgemälden ähnlich wiederholten Motive mit der Linken ihr, wie die Gewänder der anderen Figuren gelb gemaltes Himation vorwärts aus, als wolle sie den goldenen Regen auffangen, der in großen, unregelmäßig runden Tropfen in ihren Schooß herabfällt. In lebhaftem Ausschritte weicht hinter ihr eine weibliche, nur mit dem Chiton bekleidete Gestalt (eine Gefährtin oder Dienerin) zurück, indem sie mit dem Ausdrucke des lebhaftesten Erstaunens die Arme ausbreitet und mit der Linken auf den Regen hinweist, zu dem sie auch den Blick erhoben hat. Vor Danaë eilt nicht minder lebhaft der gelb beflügelte, bis auf ein über den linken Arm hangendes Gewandstück nackte Eros hinweg, indem er das Gesicht und die Rechte rückwärts zu dem goldenen Regen erhebt.

Von den Wandgemälden dieses Gegenstandes nähert sich den Vasenbildern, besonders dem zuletzt besprochenen am meisten:

No. 4, ein kleines Bild aus der Casa di Pansa in Pompeji[b]). Danaë, deren Gegenstück eine auf ihre Urne gelehnt halb liegende Quellnymphe[c]) bildete, sitzt halbgelehnt und auf den rechten Ellenbogen gestützt, oberwärts bis unter die Scham entblößt und nur um die Beine mit einem purpurnen Gewand umhüllt, auf einem Felsen und erhebt mit der Linken einen Theil ihres Gewandes wie um den goldenen Regen aufzufangen, welcher, auch hier in langgezogenen Tropfen in ihren Schooß fällt. Den Hintergrund bilden Felsen und Bäume, an deren Stelle die Zahn'sche

a) Siehe: A guide to the second Vase-room in the department of greek and roman antiquities, Lond. 1869 p. 21 No. 58; unedirt, in farbiger Zeichnung vorliegend.

b) Siehe Helbig, Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens S. 34 No. 115, abgeb. mannigfaltig ungenau bei Zahn II. Taf. 68, genauer Mus. Borbon. II. tav. 36, vergl. noch Raoul-Rochette, Choix de peintures p. 195 und Welcker, Alte Denkm. V. S. 281.

c) Helbig a. a. O. S. 203 No. 1014, abgeb. Mus. Borbon. a. a. O.

Abbildung, welche auch den Sitz ganz unbestimmt charakterisirt, einige Linien setzt, welche nur als ein Vorhang verstanden werden können und auf den Thalamos der Jungfrau gedeutet werden müßten. Die Zeichnung im Museo Borbonico hat an dieser Stelle Gewölk, welches, wie der landschaftliche Hintergrund auch im Texte ausdrücklich erwähnt wird, obgleich Helbig von demselben schweigt. Wenn dagegen die Zeichnung des Museo Borbonico unter die Regentropfen kleine runde Gegenstände mischt, welche nur Goldstücke bedeuten können, so wird hierauf so wenig Verlaß sein, wie auf eine ähnliche, auf Fälschung beruhende Darstellung in der folgenden Nummer. Diese,

No. 5, ist ein ebenfalls nicht großes Bild aus der Casa della caccia antica in Pompeji [a]), dessen Danaë das Gegenstück zu einer stehenden Leda [b]) bildet, wodurch auch bei ihr die aufrechte Stellung bedingt ist. In dieser von vorn gesehn und geschmückt mit einem rosenfarbigen Haarbande zieht sie mit der Linken einen Zipfel ihres gelben Gewandes, von welchem ihr Körper bis unterhalb der Scham entblößt ist, empor, mit dem Ausdrucke des Erstaunens, welchem nach Helbigs Angabe der in der Abbildung nicht erkennbare der Wollust beigemischt ist, erhebt sie den Blick und die rechte Hand nach oben, von wo ein Eros aus einer Amphora den goldenen Regen auf sie herabschüttet. In der Abbildung des Museo Borbonico haben, wie schon gesagt, die Tropfen dieses Regens die Form von Geldstücken, was nach Helbigs ausdrücklicher Angabe falsch ist; es lohnt demnach auch nicht, auf die Erörterungen Wieselers einzugehn, welcher, durch die unrichtige Abbildung getäuscht, das Bild im Sinne des pragmatisirenden Mythus erfunden und Eros den Vermittler des Liebeshandels nennt. So wie die Sache wirklich dargestellt ist und unter der sodann gebotenen Annahme, daß es sich um die Verwandelung des Zeus in den goldenen Regen handelt, kann dessen Ausgießung durch Eros nur den Sinn haben, daß Liebe den Gott in den Schooß des Mädchens treibe. Ein gewaltiger Blitz oder Donnerkeil, welcher unten im Bilde auf einem eigenen niedrigen Felsblocke an die Felsen des Hintergrundes angelehnt ist und welcher sich ganz ähnlich in dem entsprechenden Ledabilde wiederholt, kann nur dazu dienen, die Anwesenheit des Zeus anzudeuten oder zu verstehn zu geben, daß Zeus, wie dort in dem zärtlichen Schwane, so hier in dem goldenen Regen verborgen und wirksam sei.

Das Motiv, nach welchem die sitzende Danaë in dem Gemälde No. 4 componirt ist, kehrt, wie Helbig a. a. O. S. 35 bereits bemerkt hat, nicht ganz selten in Ornamentfiguren wieder, von denen wenigstens einige, wie z. B. die im Museo Borbonico Vol. XI tav. 51 abgebildete von Raoul-Rochette a. a. O. p. 195, in der That auf Danaë bezogen worden sind, obgleich in diesen Bildern, um mit Helbig zu reden, »in der Regel die Bedeutung des Originalmotivs vollständig verwischt ist«, insbesondere sowohl jede Spur des goldenen Regens wie jegliche Bezugnahme des sitzenden Weibes auf ein ihr von oben nahendes Wunder fehlt. Es wird hiernach genügen, auf die drei von Helbig unter No. 117, 117b und 118 angeführten Beispiele hinzuweisen.

Nicht sitzend, sondern auf einem Lager finden wir Danaë in No. 6, einem

a) Siehe Helbig a. a. O. S. 35 No. 116, abgeb. im Mus. Borbon. XI. tav. 21 und danach wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 48b, vergl. noch außer der bei Helbig angeführten weitern Litteratur O. Jahn, Archaeol. Beiträge S. 9 Anm. 28.

b) Helbig a. a. O. S. 42 No. 145, abgeb. im Mus. Borbon. a. a. O.

Felde des im Jahre 1869 in Palermo ausgegrabenen Mosaïkfußbodens über welchen Heydemann in der Archaeol. Zeitung von 1869 S. 38 ff. einen vorläufigen Bericht erstattet hat. Von der Danaëdarstellung heisst es: »Auf einem Lager liegt eine nackte Frau in reichem Schmuck, während von oben ein gelber Streifen auf sie herabfällt: Danaë und der Goldregen. Leider fehlt der ganze Unterkörper der Heldin, auch die Herkunft des Goldregens ist nicht mehr zu bestimmen«.

Ferner muß hier ausdrücklich eines Bildes (tabula picta) gedacht werden, welches Terenz[a]) erwähnt und grade so weit beschreibt, daß es räthselhaft wird. Nicht allein vom goldenen Regen nämlich, den Zeus in den Schooß der Danaë ergossen habe, ist die Rede, sondern auch von einer Verwandelung des Gottes in die Gestalt eines Menschen, welche sonst in unseren Quellen nicht ausgesprochen wird, wenigstens nicht unumwunden und ausdrücklich; denn allerdings läßt sich diese Verwandelung des Zeus mit jener pragmatisirenden Umdeutung des goldenen Regens in eine Bestechung durch Gold unschwer in Zusammenhang bringen, welche als Verdacht schon Euripides seinen an Zeus' wirkliche Einkehr bei Danaë ungläubigen Akrisios hat aussprechen lassen[b]) und welche in der spätern Auffassung die gewöhnliche geworden ist[c]). Immerhin aber bleibt es auffallend, dergleichen bildlich, wenn auch nur in einem erdichteten Bilde, das jedoch ohne Vorbild in der Wirklichkeit kaum gedacht werden kann, und zwar schon in Terenz' Zeit, dargestellt zu finden.

Sodann einige Worte von den geschnittenen Steinen mit Danaës Liebensabenteuer, unter welchen, wie es scheint ziemlich stark aufgeräumt werden muß.

Am wenigsten Verdacht erregt

No. 7, eine Amethystgemme, welche Lippert[d]) als »ein Fragment aus der Sammlung des Baron von Gleichen« anführt, leider ohne anzugeben, auf welche Theile sich die Fragmentirung bezieht, denn im Abdruck (s. Gemmentafel V. No. 4) erscheint das Bild vollständig. Es zeigt die mehr als halbnackte Danaë, welche am Boden kauernd oder kniend mit emporgestreckten Händen den auf sie herabfallenden goldenen Regen auffängt, dessen Tropfen wie kleine Kugeln gebildet sind.

Neben diesem und dem weiterhin zu besprechenden florentiner Carneol führt der Raspe'sche Katalog unter No. 1151 nur noch einen Cameo (abgeb. pl. 22) an, von welchem er selbst sagt: »the figure of Danaë is extremely well studied after a basrelief of Leda by Michel Angelo«, dessen moderner Ursprung also nicht zweifelhaft sein kann.

Das Smaragd-Plasma der Stoschischen Sammlung No. 162, welches Winckel-

a) Terent. Eunuch. III. 5. 35 sq. (583 sq. ed. Umpfenbach):

dum apparatur, virgo in conclavi sedet
suspectans tabulam quandam pictam: ibi inerat pictura haec, Jovem
quo pacto Danaae misisse aiunt quondam in gremium imbrem aureum.
Egomet quoque id spectare coepi: et quia consimilem luserat
iam olim ille ludum, inpendio magis animus gaudebat mihi,
deum sese in hominem convertisse atque in alienas tegulas
venisse clanculum per pluvium fucum factum mulieri.

b) Vergl. Welcker, Die griechischen Tragoedien II. S. 640.

c) Siehe Horat. Carm. III. 16. 1—13 und dazu Mitscherlichs Anmerkungen nebst dem von Welcker angeführten Mythogr. Vatican. III. 3. 5.

d) Daktyl. I. No. 28, vergl. Raspe, Catalogue No. 1149, abgeb. in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 48 a.

mann auf Danaë bezog, hat mit dieser Nichts zu thun, sondern könnte besten Falls auf Leda gedeutet werden (s. das 21. Capitel).

Unter den Cades'schen Abdrücken finden sich drei auf Danaë bezogene Darstellungen, nämlich außer derjenigen des florentiner Carneols (Classe I. A. No. 170) noch zwei unter No. 171 und 172, welche aber, soweit man nach Abdrücken urteilen kann, beide modern sein müssen, die erstere wegen einer überaus übertriebenen Geberde der oberwärts nackt auf einem vierbeinigen Sessel sitzenden und wie in Wollust aufgelöst sich hintenüber lehnenden und ihr Gewand hinterwärts emporbreitenden Danaë, die andere, welche in der Composition an den unter No. 7 angeführten Stein erinnert, theils wegen der Stellung der nackten Beine, theils wegen der Bewegungen des emporgehobenen Gewandes, theils wegen eines Ringes am rechten Oberschenkel, wenn dieser nicht einen Gewandsaum darstellen soll, und endlich dem ganzen Charakter der Formen nach.

Am allerräthselhaftesten aber von allen auf Danaë bezogenen Monumenten ist der schon erwähnte Carneol des florentiner Cabinets[a]), über dessen Echtheit oder Unechtheit hier nicht abgesprochen werden soll, während es unmöglich ist, die stärksten Bedenken gegen den antiken Ursprung nicht zu äußern.

In einer viereckigen Badewanne, in welcher das Wasser deutlich angegeben ist (nicht »a bed moving with castors«, wie es bei Raspe heißt), sitzt, oder vielmehr kauert eine nackte Frau fast genau in der Stellung der vielfachen Wiederholungen der kauernden Aphrodite[b]), welche, hier in ebenso unerklärlicher, wie bei der genannten Aphrodite, mit welcher mehrfach ein hinter ihr stehender Eros verbunden ist[c]), in leicht erklärlicher Weise, hinter sich emporschaut, während doch Alles, was ihre Aufmerksamkeit erregen und auf sich ziehn müßte, ihr von vorne naht. Denn von hier fallen große Tropfen gegen ihren Schooß herab und von hier fliegt ein blitztragender oder auf dem Blitze getragener Schwan auf sie zu. Der Regen geht von einem im obern Theile des Bildes mit ausgebreiteten Armen thronenden Zeus aus, neben dem der Adler sitzt und der, wie schon Wieseler (zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O.) angemerkt hat, an den sogenannten Juppiter Pluvius der Antoninssäule[d]) erinnert.

Alle älteren Erklärer bezogen dies Bild ohne Weiteres auf Danaë, ihnen folgte noch O. Müller (zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O.), welcher jedoch den Schwan mit dem Blitz (als Träger des Blitzes aufgefaßt) »eine schwer zu erklärende Singularität« nannte. O. Jahn spricht[e]) von einer räthselhaften Vermischung von Leda und Danaë und will weder den einen noch den andern Namen auf die Badende

---

a) Abdrücke bei Raspe a. a. O. No. 1150, Lippert, Daktyl. Suppl. I. 35, Cades Classe I. A. 170, Abbildungen vielfach, so bei Gori, Museum Florentinum Vol. I. tab. 56. No. 4, Denkm. d. a. Kunst II. No. 48 und sonst.

b) Vergl. Clarac, Mus. de sculpt. pl. 345 No. 1416 u. 1417; pl. 606 A. No. 1410; pl. 627 No. 1411, 1413 u. 1413 A.; pl. 629 No. 1414 u. 1415; pl. 630 No. 1418 u. 1419; pl. 631 No. 1420, 1421 u. 1422; pl. 634 C No. 1419 A.

c) Vergl. Clarac a. a. O. pl. 627 No. 1411; pl. 631 No. 1420, 1421 u. 1422, vergl. Denkm. d. a. Kunst II. No. 280 und den Aktaeonsarkophag im Louvre bei Clarac a. a. O. pl. 114, wo dasselbe Motiv auf Artemis übertragen ist.

d) Denkm. d. a. Kunst I. No. 395, vergl. über die Benennung oben S. 227.

e) Archaeolog. Beiträge S. 9 Note 28.

angewendet wissen; ähnlich nimmt Stephani[a]) an, es sei hier in Folge einer Sagenfusion Leda, Danaë und Semele in Eins zusammengeflossen, wozu Wieseler doch wohl mit Recht bemerkt, daß Semele mit hineinzuziehn kein genügender Grund vorhanden sei. Er selbst hält es für noch wahrscheinlicher, daß die Verschmelzung nicht die Geliebten des Zeus betreffe, sondern daß nur gehäufte Verwandelungen des höchsten Gottes angedeutet seien, welche er zur Gewinnung einer Geliebten annahm. Auf Beispiele solcher gehäuften Verwandelungen, auf welche ihres Ortes zurückgekommen werden soll, weist er hin und meint, hier, wo Zeus als Regen und Schwan mit einem Weibe zu thun habe, müßten wir zuerst an Leda denken, weil Leda auch sonst badend vorkomme, was von Danaë nicht bekannt sei. Wie überaus problematisch dies Alles sei, hat Wieseler selbst gefühlt, indem er hinzufügt, wem sein Erklärungsversuch zu künstlich erscheine, der müsse eine von dem Künstler allein herrührende Verschmelzung von Danaë und Leda annehmen; möglich, daß der Künstler die Abenteuer mit Leda und Danaë, die als Gegenstücke »öfters« (?) vorkommen, in Eins zusammengezogen habe; das habe um so eher geschehn können, wenn schon in den von ihm zusammengezogenen Originalen die Figur des Zeus zu beiden Gegenstücken gehört habe, es habe dann der Künstler nur zwei Weiber der Sage durch eine Figur vertreten lassen.

Daß wir der Laune eines Künstlers diese crux interpretum verdanken, ist allerdings sehr wahrscheinlich, aber nicht minder scheint es, daß dieser Künstler ein moderner gewesen sei. Denn, um nur Einiges in Beziehung auf die Wieseler'schen Möglichkeiten zu bemerken, wo käme denn Zeus in antiken Darstellungen so wie hier in Beziehung, sei es zu Leda, sei es zu Danaë vor? Giebt es, falls man die Darstellung auf Leda bezieht, irgendwelche Ledamonumente und kann es solche geben, in denen der Schwan, und zwar obendrein als Schwan, wenn Zeus selbst als in Person anwesend gedacht wird, auf dem Blitz oder mit dem Blitze zur Leda herniederfährt, anstatt vom Adler gescheucht zu ihr zu flüchten? Oder kann, wenn man an Zeus' Einkehr bei Danaë denkt, diese wohl jemals so dargestellt werden, wie hier, daß Zeus als ein Hyetios Regen auf das Mädchen herabgießt, anstatt im Regen zu ihm hernieder zu steigen?

Es ist ja Thatsache, der Stein ist in seiner Echtheit noch nicht bezweifelt worden, ja selbst von einem so strengen Kenner wie Stephani unangefochten geblieben und dennoch scheint er Nichts als ein Pasticcio zu sein, zusammengesetzt aus einer gedankenlosen Copie der kauernden Aphrodite, einer Reminiscenz des Juppiter Pluvius der Antoninssäule, einem Ledaschwan, den vielleicht grade der Blitz als den verwandelten Zeus bezeichnen soll, und endlich einer viereckigen Badewanne, für welche schwerlich ein antikes Vorbild nachweisbar ist und dessen garstige grade Außenflächen der Steinschneider vergebens durch etliche knopfförmige Rosetten aus der Werkstatt des Meisters Drechsler zu beleben versucht hat. Man dürfte gut thun, sich mit der Deutung nicht eher weiter abzumühen, als bis die Echtheit der Gemme durch erneute Prüfung des Originales über allen Zweifel festgestellt worden ist.

Die zweite Scene des Danaëmythus, die Einschließung derselben mit ihrem Kinde durch Akrisios in die Larnax findet sich in

No. 8 dem Gemälde der Kehrseite des unter No. 1 angeführten Kraters. In

a) Zu Köhlers Gesammelten Schriften III. S. 322.

der Mitte der Scene steht die große, mit Löwenfüßen und auf der Fläche mit Sternen und Kreisen verzierte Larnax, deren Deckel schräge offen steht. In derselben, woran Welcker mit Unrecht zweifelt, sehn wir die sorgfältig bekleidete und mit Stephane und Ohrringen geschmückte Danaë mit dem Knaben Perseus auf dem Arm. Akrisios [a]), weißhäuptig und besceptert, mag ihr mit gebieterischem Gestus der vorgestreckten rechten Hand, den Befehl ertheilen, sich niederzulassen, damit der Deckel geschlossen werde, sie blickt zu ihm um und begleitet offenbar eine an ihn gerichtete Rede mit einer abweisenden Bewegung der Rechten. Der kleine Perseus — ein schöner und rührender Zug — spielt auf ihrem Arm in voller Unbefangenheit, das nahende Schicksal nicht ahnend, mit seinem Balle, während der Zimmermann, der den Kasten gemacht hat, und vor dem sein Hammer am Boden liegt, ein bis auf einen Lendenschurz nackter Mann, welchem gewiß ohne alle nähere Beziehung weder auf ihn [b]) noch auf den Knaben Perseus ein Ο ΠΑΙΣ ΚΑΛΟΣ beigeschrieben ist, mit einem in seinen Einzelheiten unaufgeklärten Apparat an dem Kasten arbeitet, entweder Maaß nehmend (Stephani) oder den Verschluß herrichtend [c]). Diese Darstellung wiederholt sich mit einigen Zusätzen und Verschiedenheiten in

No. 9 dem Gemälde auf der Vorderseite eines in Caere gefundenen Stamnos, welcher ebenfalls aus der Campana'schen Sammlung in die Vasensammlung der kaiserl. Ermitage gelangt ist [d]). Die Larnax, mäßig verziert, steht auch hier in der Mitte, der wieder nur mit dem Lendenschurz bekleidete Zimmermann ist an derselben oder am Aufpassen des Deckels beschäftigt; Danaë aber ist nicht schon in dem Kasten, sondern steht den Knaben Perseus auf dem Arm am rechten Ende des Bildes, die Hand wie zur Begleitung einer Rede erhoben. Perseus ist hier so gut wie in dem vorigen Gemälde und wie dies in Vasenbildern zu sein pflegt [e]), erwachsener dargestellt, als er der Sage nach sein sollte, doch fehlt hier jener Zug von naiver Kindlichkeit, welcher das vorhergehende Gemälde auszeichnet, es sei denn, daß man das Vorstrecken seiner beiden Arme so deuten möchte, er wolle mit dem Großvater schön thun. Diesem, dem Akrisios, welcher am entgegengesetzten linken Ende des Bildes im Ärmelchiton und Himation, mit dem Scepter in der Linken und feierlich erhobener Rechten ruhig dasteht, gilt nicht allein die Rede und Bewegung der Danaë, sondern auf ihn eilt auch vor Danaë eine zweite Frau, Eurydike, seine Gemahlin nach Welckers und Stephanis gewiß richtiger Erklärung, mit vorgestreckten Armen zu, offenbar um die von Akrisios gegen Danaë beschlossene grausame Strafe, welche

---

a) Daß ihm sein Name im Originale nicht wie in den Abbildungen beigeschrieben ist, bemerkt Stephani im Verzeichniß der Vasensammlung der kais. Ermitage ausdrücklich.

b) Wie dies Welcker a. a. O. S. 280 in sofern annahm, als er glaubte, es handele sich um einen symmetrischen Bezug dieser Beischrift (zum natürlich namenlosen Zimmermann) zu der (in der That nicht vorhandenen) neben dem Akrisios.

c) Vergl. Welcker a. a. O. S. 280 mit Anm. 7.

d) Siehe Cataloghi del Museo Campana Ser. IV—VII. No. 880, hier irrthümlich auf die Befreiung der Danaë auf Seriphos bezogen, (Stephani) a. a. O. S. 139 No 1357, abgeb. in den Mon. dell' Inst. von 1856 tav. 8, wiederholt in Welckers Alten Denkmälern Taf. 17. 2. vergl. S. 283 f.

e) Vergl. nur das Oedipuskind Mon. dell' Inst. II. tav. 14. (m. Gall. heroischer Bildwerke Taf. I No. 3), den Hyllos bei Gerhard Auserl. Vasenbb. II. Taf. 116, den Archemoros Mon. dell' Inst., Sect. française pl. 5 (m. Gall. heroischer Bildwerke Taf. IV No. 3) und denselben Bull. arch. Napolit. II. tav. 7 (m. Gall. heroischer Bildwerke Taf 4 No. 2), den Erichthonios Mon. dell' Inst. I. 10.

ihr ein Greuel sein muß, abzuwenden. Das leidenschaftlichere Gebahren der Eurydike, die sanftere Haltung der unglücklichen Danaë, der Ausdruck unbeugsamer Festigkeit beiden gegenüber bei Akrisios und inmitten der Hauptpersonen das unbekümmert banale Treiben des Handwerkers, dies Alles bildet gut empfundene dramatische Contraste, wogegen in dem vorherbesprochenen Gemälde in Akrisios und Danaë, besonders aber im Perseus fast noch mehr, soll man sagen lyrische Stimmung ist. Drei ionische Säulen charakterisiren in dem letztern Bilde den Schauplatz als den Saal in Akrisios Palaste.

In Betreff der dritten Scene des Danaëmythus, ihre Befreiung auf Seriphos, haben wir für die erhaltenen Darstellungen wenigstens möglicherweise ein Vorbild zu erkennen in

No. 10 einem Gemälde des Artemon, eines in der Diadochenzeit lebenden Malers zweiten Ranges[a]), dessen Inhalt Plinius[b]) mit den Worten bezeichnet: Artemon (pinxit) Danaen mirantibus eam praedonibus. Der Gedanke, daß dieses Gemälde die Auffindung der in ihrem Kasten an Seriphos gelandeten Danaë durch Diktys, welchen man von Genossen seines Netzfischfanges begleitet annehmen mag, darstellte, ergiebt sich als fast unabweisbar; da aber die Seriphier nicht als Seeräuber bekannt sind und in dieser Scene am wenigsten als solche handeln oder charakterisirt gewesen sein können, so liegt der Gedanke, welchen Helbig[c]) ausgesprochen hat, mit einem Codex: piscatoribus für praedonibus zu lesen nahe genug; ob er jedoch das Richtige trifft und nicht das Wort piscatoribus ein Glossem oder eine, sachlich gerechtfertigte, Correctur des von Plinius wirklich Geschriebenen sei, mag dahinstehn, insofern, als Fischer, Schiffer und Seeräuber sich in ihrer Erscheinung wenig unterscheiden mochten. Das für uns hier allein Wichtige ist, daß uns auch die festgehaltene Lesart praedonibus nicht hindern darf, an die Scene auf Seriphos zu denken. Was aber die Vorbildlichkeit dieses Bildes für die demnächst zu nennenden pompejanischen Wandgemälde anlangt, so liegt sie einmal des übereinstimmenden Gegenstandes wegen und sodann deswegen nahe, weil die pompejanischen Wandmaler, wie sich mehr und mehr herausstellt, ihre Vorbilder ganz besonders im Kreise der hellenistischen Malerei suchten.

Unmöglich dagegen kann man bestimmen, in welchem Verhältniß zu den erwähnten Wandgemälden ein Bild des großen Enkausten Nikias von Athen stehe, welches Plinius[d]) mit dem einzigen Worte »Danae« anführt, ja es läßt sich nicht einmal erweisen, daß dieses Bild die hier in Rede stehende dritte Scene des Danaëmythus angeht, so große Mühe sich auch Brunn[e]) mit diesem Erweis gegeben haben mag[169]), um so weniger, da Plinius die Danaë des Nikias nicht einmal zu den »grandes tabulae« dieses Meisters rechnet, die er im 132. Paragraphen erwähnt, so daß es vollkommen frei stehn muß und nicht einmal fern liegt, an die erste Scene zu denken und die vom goldenen Regen überraschte Danaë als Einzelfigur von Nikias gemalt zu glauben.

Die erhaltenen Darstellungen der seriphischen Scene des Danaëmythus finden

a) Vergl. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler II. S. 284.
b) Plin. N. H. XXXV. 139.
c) Im Bull. dell' Inst. von 1865 p. 232.
d) Plin. N. H. XXXV. 131.
e) Geschichte der griech. Künstler II. S. 198—200.

sich in drei pompejanischen Wandgemälden, welche Guidobaldi [a]) zusammen besprochen hat, es sind die folgenden:

No. 11, in einem Hause an der Südseite der Strada Nolana [b]). »Am Meeresufer unter einem hohen, überhängenden Felsen sitzt Danaë, bekleidet mit einem graulichen Chiton, welcher die rechte Brust bloß läßt, ein dunkles Tuch um den Kopf, einen gelben Mantel, der ihr zugleich als Unterlage dient, über den linken Arm. Auf dem Schooße hält sie den kleinen nackten Perseus. Zwei Jünglinge, anscheinend Fischer, stehn vor ihr und betrachten sie verwundert. Der eine in weißer Exomis, ein Ruder (welches in den Stichen fälschlich als Stab wiedergegeben ist) in der Linken, blickt sie aufmerksam an, die Rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger an die Lippen legend. Der andere, mit gelber Mütze und grüner Chlamys, hält in der Linken eine Angel und erhebt wie fragend die Rechte. Vor ihr steht die Kiste, in welcher Danaë an das Land getrieben wurde« (Helbig).

No. 12. In einem Hause auf der Nordseite des Vicolo del balcone pensile [c]). »Ähnlich, doch beinahe völlig zerstört« (H.).

No. 13. In der Casa dell' orso [d]). »Danaë ähnlich, doch schmerzlichern Ausdrucks und mit aufgelöstem Haare, sitzt auf dem Felsen, Perseus, der hier als Wickelkind dargestellt ist, auf den Armen. Davor die Kiste. Die Fischer fehlen« (H.).

Unmöglich auszumachen ist, was es mit einer Danaë auf sich hat, welche nach zwei Epigrammen der griechischen Anthologie [e]) Praxiteles nebst Nymphen und einem schlauchtragenden bocksfüßigen Pan gebildet haben soll; nur daß weder die Scene des goldenen Regens noch diejenige der Einschließung durch Akrisios hier dargestellt gewesen sein kann, ist augenscheinlich; ob die Gruppe irgend etwas mit der einsam auf Seriphos gelandeten Danaë zu thun gehabt habe, muß dahinstehn.

5. Europe.

(siehe das 19. Capitel).

6. Io.

(siehe das 20. Capitel).

a) Su tre dipinti Pompeiani di Danae e Perseo, Napoli 1861.

b) Helbig, Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens S. 36 No. 119; vergl. weitere Litteratur daselbst.

c) Helbig a. a. O. No. 120.

d) Helbig a. a. O. No. 121.

e) Anthol. Graeca III. 91. 4, Palat. VI. 317:

Πραξιτέλης ἔπλασεν Δανάην καὶ φάρεα Νυμφῶν
λύγδινα, καὶ πέτρης Πᾶνά με πεντελικῆς.

Anthol. Graeca IV. 186. 315, Planud. IV. 262:

Ὁ τραγόπους, ὁ τὸν ἀσκὸν ἐπηρμένος, αἵ τε γελῶσαι
νύμφαι Πραξιτέλους ἥ τε καλὴ Δανάη·
λύγδινα πάντα καὶ ἄκρα· σοφαὶ χέρες, αὐτὸς ὁ Μῶμος
φθέγξεται ἄκρητος, Ζεῦ πάτερ, ἡ σοφίη.

7. Kallisto.

Von Zeus' Liebe zur Kallisto kann hier nur in sofern die Rede sein, wie eine unhaltbare Erklärung in der Statue der Galeria dei candelabri im Vatican No. 200 [a]), in welcher nach Zoëgas Vorgange [b]) neuerdings von Mehren Virbius von Aricia erkannt wird [c]), den zur Berückung der Kallisto in Artemis' Gestalt verwandelten Zeus erkennen wollte.

Mag jene von Zoëga ausgegangene Erklärung das Richtige treffen oder nicht, diejenige aus dem Liebesabenteuer des Zeus mit der Kallisto ist schon deswegen ohne allen Zweifel falsch, weil die Statue augenscheinlich ein Cultusbild ist.

Zwei von Pausanias erwähnte Statuen der Kallisto, die eine von Deinomenes als Gegenstück einer Io auf der Akropolis von Athen [d]), die andere von dem Bildhauer Pausanias in einer großen Weihgeschenkgruppe der Tegeaten in Delphi [e]) haben mit dem Liebesabenteuer als solchem Nichts zu thun. Möglich, daß bei den beiden Statuen des Deinomenes die Verwandelung der Heroinen in eine Kuh und in eine Bärin so oder so angedeutet waren und daß hieran Pausanias' Worte über die verwandten Schicksale Beider anknüpfen. Io als παρθένος βούκερως ist ein geläufiges Bild, Kallistos Verwandelung hatte Polygnot in seinem Nekyiagemälde in der delphischen Lesche durch ein ihr als Sitz dienendes Bärenfell angedeutet [f]). Ob und wie sie in der Gruppe der Tegeaten bezeichnet war, ist auf keine Weise zu errathen.

---

8. Leda.

(siehe das 21. Capitel).

9. Phthia.

Nicht ohne Wahrscheinlichkeit wird das Bild eines Carneolscarabaeus, von dem ein Abdruck in den Impronte gemmarie des Instituts (Cent. I. No. 11 [g]) ist (siehe Gemmentafel V. No. 5), von Panofka (in den Ann. a. a. O.) auf des Zeus Liebe zur Phthia bezogen, welche zu gewinnen er sich nach dem Zeugnisse des Autokrates [h]) in eine Taube verwandelte. Der Stein zeigt ein kniendes, bis auf den rechten, gewandüberhängten Arm nacktes Weib, in dessen Schooß sich eine Taube herabschwingt, eine Composition, welche einerseits an die Danaë in der unter ihren Monumenten mit No. 7 bezeichneten Gemme, anderseits an gewisse auf Leda bezogene

a) Abgeb. nach Guattani, Mon. ined. per l'anno 1786 p. 76 in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 181. Weitere Abbildungen und Litteratur ist das. im Texte verzeichnet.

b) In den Bassirilievi di Roma p. 236.

c) Wieseler denkt daneben an Apollon Agreus; einen archaïsirenden Apollon versteht auch E. Braun, Ruinen u. Museen Roms S. 498 No. 202.

d) Pausan. I. 25. 1. γυναῖκας δὲ πλησίον Δεινομένης Ἰὼ τὴν Ἰνάχου καὶ Καλλιστὼ τὴν Λυκάονος πεποίηκεν, αἷς ἀμφοτέραις ἐστὶν ἐς ἅπαν ὅμοια διηγήματα, ἔρως Διὸς καὶ Ἥρας ὀργὴ καὶ ἀλλαγή, τῇ μὲν ἐς βοῦν, Καλλιστοῖ δὲ ἐς ἄρκτον.

e) Pausan. X. 9. 5. Ἐφεξῆς δὲ Τεγεατῶν ἀνάθημα ἀπὸ Λακεδαιμονίων Ἀπόλλων ἐστὶ καὶ Νίκη καὶ οἱ ἐπιχώριοι τῶν ἡρώων, Καλλιστώ τε ἡ Λυκάονος καὶ Ἀρκὰς ὁ ἐπώνυμος τῆς γῆς κτλ.

f) Pausan. X. 31. 10. τῇ Καλλιστοῖ δὲ ἀντὶ μὲν στρωμνῆς ἐστιν αὐτῇ δέρμα ἄρκτου.

g) Vergl. Bull. dell' Inst. von 1831 p. 105, abgeb. in den Ann. dell' Inst. von 1835 tav. d'agg. H. No. 1, vergl. das. p. 245.

h) Bei Athen. IX. p. 395 a. Αὐτοκράτης δ' ἐν τοῖς Ἀχαϊκοῖς καὶ τὸν Δία ἱστορεῖ μεταβαλεῖν τὴν μορφὴν εἰς περιστερὰν ἐρασθεὶς παρθένου Φθίας ὄνομα ἐν Αἰγίῳ.

Darstellungen erinnert, auf welche zurückgekommen werden soll und welche auf Aphrodite weniger wahrscheinlich gedeutet wird[a]), weil die Taube, das so gewöhnliche Attribut dieser Göttin, hier offenbar nicht blos attributiv, sondern in sehr bestimmter Weise handelnd erscheint. Nur die Abgelegenheit des wenig bekannten Mythus von der Phthia kann Zweifel an der Richtigkeit der von Panofka vorgeschlagenen Deutung erwecken.

10. Semele.

Die Richtigkeit der Erklärung fast sämmtlicher auf Zeus' und Semele's Liebe bezogenen Monumente ist mehr oder weniger zweifelhaft.

Das seit kürzester Zeit bekannte dieser Monumente ist

No. 1, ein Vasengemälde in Palermo[b]), welches von dem Herausgeber, Heydemann, ohne Bedenken auf den in Frage stehenden Gegenstand bezogen worden ist und für dessen wirkliche Bezüglichkeit auf denselben allerdings große Wahrscheinlichkeit vorliegt. Dasselbe zeigt den ein Weib verfolgenden Zeus, im Übrigen wesentlich so, wie er auch sonst nicht selten unbenennbare Frauen verfolgend dargestellt ist (s. oben S. 401), aber mit der Eigenthümlichkeit, daß er einen mächtigen Blitzstrahl schwingt. Da es nun dem Zeus bei keinem seiner Liebesabenteuer um ein Niederblitzen der verfolgten Geliebten zu thun sein kann, liegt der Gedanke in der That nicht fern, daß es sich hier um Semele handele, welche verlangt hatte, den Gott in seiner ganzen olympischen Herrlichkeit zu schauen. Diese auszudrücken oder anzudeuten blieb dem Vasenmaler am Ende kaum ein anderes Mittel übrig, als seinen Zeus mit dem geschwungenen Blitze darzustellen, vor welchem Semele erlag.

Dagegen liegt kaum ein bestimmter Grund vor, um die Zeichnung eines etruskischen Spiegels[c]), in welcher Zeus ein unterwärts entblößtes Weib umarmend und küssend dargestellt ist, grade auf Semele zu deuten; denn der Umstand, daß der Gott seinen Donnerkeil in der hinterwärts gesenkten Rechten vollkommen ruhig hält will offenbar nicht viel sagen, um so weniger, als von irgend einem Eindrucke, welchen dieser Umstand auf das Weib machte, auch nur die geringste Spur erkennbar ist.

Nicht weniger zweifelhaft ist die Bedeutung des schönen Reliefs von Chios[d]). Denn wenngleich hier die neben einander thronenden Götter Zeus und Hera allerdings unverkennbar bezeichnet sind und es nicht fern zu liegen scheinen mag, in einer hinterwärts niedersinkenden weiblichen Gestalt, auf welche ein auf dem Grunde des Reliefs zwischen den Gottheiten angebrachter, sehr eigenthümlich flammenförmig gebildeter Blitz zuzufliegen scheint, Semele zu erkennen, so macht doch einmal eine eigene niedrige Basis, von welcher das fragliche Weib herabsinkt, nicht geringe Schwierigkeit und sodann will die Anwesenheit einer neben Zeus thronenden Hera zu dieser Scene doch in keiner Weise recht passen. Auch für dies Monument

a) So außer im Bull. dell' Inst. a. a. O. von Stephani im Compte rendu de la comm. imp. arch. de St. Pétersb. pour l'année 1863 S. 63.

b) Abgeb. in der Archaeolog. Zeitung von 1870 Taf. 31 No. 23. vergl. S. 43.

c) Abgeb. bei Gerhard, Etruskische Spiegel I. Taf. 81. 1.

d) Vergl. oben S. 169. E, abgeb. Antiquities of Jonia I. p. 4 Vign. und danach in den Denkmälern d. a. Kunst II. No. 66.

wird man wohl thun, eine neue Abbildung oder einen neuen Bericht über das Original abzuwarten.

Die unter Zeus olympischer Erscheinung erliegende Semele zeigt dagegen ganz unbezweifelbar

No. 2 das eine Relief des Nugent'schen Sarkophags in Tersato[a]), auf welches in der Kunstmythologie des Dionysos, auf dessen Doppelgeburt sich der Sarkophag bezieht, zurückzukommen sein wird. Der Künstler hat seinen Zeus in olympischer Erscheinung durch dasselbe Mittel des in der Rechten erhobenen Blitzes charakterisirt, welches auch der Vasenmaler von No. 1 angewendet hat; die Semele aber hat er sterbend auf ihrem Lager dargestellt. Je passender dies erfunden ist, um so unwahrscheinlicher ist die Beziehung des chiischen Reliefs auf denselben Gegenstand, da hier Semele auf den Olymp beschieden sein müßte, wo allein Zeus und Hera neben einander thronend gedacht werden können, um daselbst Zeus' Blitzen zu erliegen.

Großen Bedenken unterliegt ferner die Deutung zweier etruskischen Kunstwerke a) eines Skarabaeus und b) einer Glaspaste der berliner Gemmensammlung[b]). Die Deutung auf Semele ging von Winckelmann a. a. O. aus und ist von Mehren für beide Denkmäler befolgt worden, wogegen Raoul-Rochette[c]) in dem in beiden erscheinenden bärtigen und geflügelten Manne den Thanatos erkennt, eine Deutung, welche für die Gemme a. in der That große Wahrscheinlichkeit für sich hat[d]). Etwas anders steht es mit der Paste b. Denn hier ist der freilich ähnliche, nur bekleidete, geflügelte Mann, zu dessen Füßen ein Weib, eher in der Stellung des Schlafes als in der des Todes, übrigens ähnlich der Semele in dem Nugent'schen Sarkophagrelief liegt, von vier Blitzen oder Donnerkeilen umgeben und scheint eine Geberde der Klage zu machen.

Diese Donnerkeile scheinen denn freilich auf Zeus hinzuweisen, für welchen auch die klagende Geberde beim Tode der Geliebten nicht eben unpassend erscheinen würde und wenn Wieseler bemerkt, die Figur habe Nichts von einem Zeus an sich, so ist das, nach Maßgabe der gewöhnlichen Darstellungen allerdings gewiß richtig, es fragt sich nur, ob wir ein solches etruskisches Kunstwerk nach der gewöhnlichen Darstellungsform des Zeus beurteilen dürfen. Wieselers weitere Behauptung, Zeus sei der Semele nicht sowohl unter Blitzen erschienen, wie Welcker[e]) sagt, indem

a) Vergl. oben S. 171 Y 2, abgeb. in den Mon. dell' Inst. I. tav. 45 A. 6., wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 392.

b) a. Winckelmann, Pierres gravées du baron Stosch II. No. 136, Monum. ined. No. 2, Tölken, Erklärendes Verzeichniß II. n. 125, Abdruck bei Cades Classe I. A. No. 175, abgeb. nach Panofka, Dionysos und die Thyaden, Abhh. d. berl. Akad. vom Jahre 1852 Taf. III. No. 5 in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 46 b. b. Winckelmann a. a. O. No. 135, Monum. ined. No. 1, Tölken a. a. O. II. n. 90, Abdruck bei Cades a. a. O. No. 174, abgeb. a. d. a. O. bei Panofka Taf. III. No. 4, Denkm. d. a. Kunst No. 46 a. Weiterer Litteraturnachweis bei Wieseler im Text a. a. O.

c) Monuments inedits p. 218.

d) Die Ausgleichung zwischen beiden Erklärungen, welche Lenormant, Nouv. Gal. myth. p. 60 versucht oder als möglich behauptet, mag auf sich beruhen.

e) Griech. Götterlehre I. S. 440 Anm. 33. Die von W. angenommene Beziehung der Flügel auf diejenigen des »Jupiter Pluvius« (der Antoninssäule) ist natürlich wenigstens eben so problematisch wie dieser Juppiter Pluvius.

auch er diese Paste auf Semele deutet, als nach der spätern Sage im Blitz oder in den Blitz verwandelt, hat wenig Gewicht, da uns ja Niemand verbürgt, daß der Künstler einer spätern Sage gefolgt und nicht vielmehr grade darauf ausgegangen sei, den Zeus in seiner Weise in seiner olympischen Herrlichkeit darzustellen. Wieseler selbst denkt an einen Blitzgott oder den personificirten Blitz, welcher die Flügel mit dem von ihm als »Gewittergott« verstandenen sog. Juppiter Pluvius der Antoninssäule gemein habe. Ob aber ein Blitzgott neben Zeus, der ja eben dies ist, oder eine alte Personification des Blitzes angenommen werden könne, muß doch wohl dahinstehn, um so mehr, da Wieselers eigene Erklärung, welche in dem am Boden liegenden Weibe die Semele anerkennt, in die Deutung dieses Blitzgottes als Zeus offenbar wieder einlenkt. Denn ein anderer Blitz- oder Gewittergott, als Zeus hat doch mit der Semele Nichts zu schaffen. Immerhin aber bleiben der Zweifel, ob es sich hier in der That um Zeus und Semele handelt, genug übrig.

Winckelmann (a. a. O.) beschreibt eine antike Paste, welche er im Besitze des Hrn. Christian Dehn kannte, dahin, daß in ihr Zeus auf dem Adler den Blitz gegen Semele schleudernd dargestellt sei, welche ausgestreckt am Boden liege. Hier ist eine Controle nicht mehr möglich.

Ein aus dem römischen Kunsthandel in den Besitz des Fürsten Gagarin übergegangenes, angeblich antikes Gemälde [a]), welches Semeles Tod und die erste Geburt des Dionysos darstellt und an dessen Echtheit Gerhard [b]) nicht zweifelte, während Wieseler [c]) und Stephani [d]) Zweifel gegen dieselbe aussprachen, scheint mir die Kennzeichen modernen Ursprungs mit so großer Entschiedenheit [e]) an sich zu tragen, daß ich dasselbe trotz der unzweifelhaften Deutlichkeit seines Gegenstandes weder hier noch unter die Dionysosmonumente einreihen möchte.

11. Thaleia.

Schon oben (S. 401) bei Gelegenheit des Aeginamythus wurde ein bekanntes Vasengemälde [f]) berührt, in welchem Zeus in Adlersgestalt die ausdrücklich so genannte ΘΑΛΙΑ entführt, deren Identification mit Aegina daselbst bereits abgelehnt wurde. Thaleia oder Thalia, nicht Aethaleia, wie Welcker [g]), gestützt auf einen Parallelnamen »Aetna« meinte und bei Stephanos von Byzanz [h]) corrigiren wollte, heißt die Mutter der Paliken, welche Zeus nach Clemens von Alexandrien [i]) in einen Geier,

a) Abgeb. in den Memorie Romane di Antichità T. III. tav. 13, wiederholt in den Denkmälern d. a. Kunst II. No. 391.

b) Hyperboreisch-römische Studien S. 105 f.

c) Zu den Denkmälern d. a. Kunst im Texte S. 16 nach No. 46b.

d) Compte-rendu de la comm. imp. arch. de St. Pétersb. pour l'année 1861 p. 13.

e) Man beachte nur den einen Umstand, daß Zeus' Haar und Bart grau gemalt sind und vergl. Anmerkung 71 zu S. 68.

f) Tischbein, Vases d'Hamilton I. pl. 26, wiederholt in der Élite céram. I. pl. 16, in den Denkmälern d. a. Kunst II. No. 47a und sonst mehrfach.

g) Alte Denkmäler III. S. 207.

h) Steph. Byz. 57. Παλική· οὓς Αἰσχύλος ἐν Αἰτναίαις γενεαλογεῖ Διὸς καὶ Θαλείας (Welcker: καὶ Αἰθαλείας) τῆς Ἡφαίστου.

i) Clem. Alex. Recognit. X. 22.

nach Servius[a]) richtigerer, nur auf die Paliken selbst verschobener Angabe[b]) in einen Adler verwandelt entführte. Grade dieses stellt das fragliche Vasengemälde dar, welches zwischen den Flügeln des Adlers einen Strahlenkranz sehn läßt, welcher entweder auf die göttliche Natur des in den Adler verwandelten Zeus oder insbesondere auf die Feuernatur des die Paliken im Blitze zeugenden Gottes bezogen werden kann. Der kleine, rechts im Bilde erscheinende Satyr, welcher deutliche Bocksohren hat, an dessen Natur also nicht zu zweifeln ist, ist eine jener den Raum ausfüllenden Nebenfiguren und Zuschauer mythischer Scenen, über welche Stephani[c]) im Zusammenhange gehandelt hat. Den links unten im Bilde stehenden Altar hat Wieseler a. a. O. wohl mit Recht auf den aetneïschen Altar des Zeus oder des Hephaestos bezogen und als Bezeichnung der Örtlichkeit, des Aetna gedeutet, die im Felde gemalten Blumen und den Ball, Gegenstände, welche der geraubten Thaleia entfallen zu sein scheinen, mit nicht minderem Rechte daraus erklärt, daß Thaleia, wie so manche andere Mädchen in ähnlicher Situation, vor dem Raube mit Blumenpflücken und sonstiger mädchenhafter Kurzweil beschäftigt gewesen zu denken sei. Nicht ganz so sicher ist der von Wieseler gar nicht berührte, buntbemalte Kasten oder was der rechts stehende Gegenstand sonst sein mag, zu erklären; am ehesten wäre noch an einen Geräthkasten zu denken, wie dergleichen auch sonst im Freien gebraucht in Vasengemälden nachgewiesen werden können[d]).

Auf die Panofka'sche Verquickung der Thaleia mit Ganymeda-Aegina, welche schon oben (S. 401 f.) abgelehnt wurde, ist hier nicht nochmals zurückzukommen, wohl aber mag daran erinnert werden, daß daselbst schon als möglich ausgesprochen wurde, daß mehre auf Aegina und ihre Entführung durch den Zeusadler gedeutete, dem hier vorliegenden mehr oder weniger ähnliche Vasenbilder in der That nicht Aegina, sondern Thaleia angehn. Eine sichere Entscheidung hierüber ist jedoch nicht möglich.

---

a) Serv. ad Verg. Aen. IX. 584.

b) Vergl. G. Michaelis, Die Paliken, Programm des Vitzthum'schen Gymnasiums in Dresden 1856. S. 48 f.

c) Im Bull. histor. phil. de l'Acad. des sciences de St. Pétersb. T. XII. p. 289 = Mélanges graeco-rom. I. p. 563.

d) Siehe z. B. Gerhard, Apul. Vasenbb. Taf. 16.

NEUNZEHNTES CAPITEL.

Europe.

ἡ τέκε μοι Μίνω τε καὶ ἀντίθεον Ῥαδάμανθυν.
Hom.

In ganz anders geschlossener Reihe als zu den im vorigen Capitel zusammengestellten Liebesverbindungen des Zeus treten die Kunstwerke auf, welche sich auf die drei daselbst ausgesonderten Mythen von Europe, Io und Leda beziehn, aber sie tragen bei jedem dieser Mythen einen wesentlich verschiedenen kunstgeschichtlichen Charakter. Denn während die Monumente, welche Io und Leda angehn, ganz überwiegend der spätern Kunst angehören und unter ihnen wiederum die Ledadarstellungen ganz besonders die Plastik beschäftigt haben, gehören die Europedenkmäler, welche in der neuesten Zeit von zweien unserer ausgezeichnetsten Gelehrten[a]) gesammelt und besprochen worden sind, fast allen Perioden der antiken Kunstgeschichte und fast allen technischen Gattungen der alten Kunstübung an, zugleich aber bieten sie eine so hübsche Scenenabfolge dar, daß es nahe zu liegen scheinen könnte, diese, wie es Jahn wirklich gethan hat, der Anordnung zum Grunde zu legen. Allein diese Anordnung läßt doch die in diesen Monumenten vorliegende sehr interessante kunstgeschichtliche Entwickelung all zu sehr in den Hintergrund treten und einen Bilderkreis von vorn herein als ein Ganzes erscheinen, welcher zu seinem Bestande nur ganz allmählich und im Laufe von Jahrhunderten gelangt ist, so daß es auch hier, wie bei den Monumenten der Gigantomachie, gerathener erscheint, den Stoff nach Maßgabe der kunstgeschichtlichen Entwickelung zu gliedern und wenigstens die drei Hauptabschnitte der alterthümlichen, der vollendeten und der späten Kunst und innerhalb dieser nach Füglichkeit der technischen Gattungen auseinander zu halten.

Archaïsche Kunst.

Die gesammte archaïsche Kunst hat sich unseres Wissens ausschließlich an die Darstellung der einen Scene von Europes Ritt auf dem Zeusstier, d. h. an die Scene gehalten, welche nicht blos die für den ganzen Mythus am meisten charakteristische ist, so daß sie für ihn in seinem Kern als der bündigste Ausdruck oder, wenn man will, als das einfachste Zeichen gelten kann, sondern welche zugleich am meisten hieratischen Charakter an sich trägt und in manchen verwandten, ebenfalls alterthümlichen oder auf alterthümlichem Grunde ruhenden und ebenfalls hieratischen Bildwerken, welche Gottheiten auf ihren heiligen Thieren reitend darstellen[b]) ihre

a) Stephani im Compte-rendu de la comm. imp. arch. de St. Pétersb. pour l'année 1866 p. 79 sqq. und O. Jahn in den Denkschriften der wiener Akademie, phil.-histor. Classe Bd. XIX. Wien 1870. 4⁰.

b) Beispiele, welche sich vermehren ließen, hat Jahn a. a. O. S. 17 ff. zusammengestellt, vergl. noch Stephani, Compte-rendu de la comm. imp. arch. de St. Pétersb. pour l'année 1863 p. 129 und 134 sq.

Analoga findet. Die erste Gruppe von Kunstwerken, in welchen uns diese Scene begegnet, bilden

die Vasengemälde mit schwarzen Figuren,

welche sehr häufig eine auf einem Stiere reitende Frau darstellen, ohne daß in dieser in allen Fällen Europe verstanden werden darf. Allerdings ist es noch nicht gelungen, zu völlig durchgreifenden Kriterien zu gelangen, nach welchen man in diesen Vasengemälden Europe von anderen Frauen zu unterscheiden hätte, welche ihrerseits wiederum schwerlich alle von einer und derselben Bedeutung sind oder einem einzigen Kreise, dem dionysischen, angehören. Stephani, welcher vor einigen Jahren den Versuch einer scharfen Sichtung nach bestimmten Kriterien gemacht hatte[a]), gesteht neuerdings selbst zu[b]), daß hier von ihm gewiß zu viele Bilder dem bakchischen Kreise zugewiesen worden sind, und in der That wird man in einigen der dort als Europedarstellungen geläugneten mit vollem Rechte solche erkennen dürfen.

Daß zunächst der Umstand, daß in nicht wenigen dieser Vasenbilder die auf dem Stier reitende Frau von Zweigen umgeben ist oder solche Zweige in der Hand hält, nicht gegen ihre Bedeutung als Europe entscheiden könne[c]) wird jetzt von Stephani (1866 a. a. O.) wie von Jahn (a. a. O. S. 17) anerkannt. Mit Recht weisen Beide darauf hin, daß im ältern Vasenstile der Hintergrund der verschiedensten Scenen mit derartigen, nur ornamental verwendeten Zweigen, welche gleichsam an die Stelle der ornamental ausfüllenden stilisirten Blumen der Gemälde des noch ältern Stils (der sog. orientalisirenden Vasen) getreten sind, angefüllt zu sein pflegt. Wenn aber die reitende Frau die Zweige selbst in der Hand trägt, so spricht auch dieses Vorkommniß, falls man es wirklich von der bloßen Erfüllung des Hintergrundes unterscheiden und nicht etwa auf Rechnung des künstlerischen Bestrebens setzen will, alle Theile des Bildes zu einem Ganzen zu machen, um so weniger gegen die Bedeutung der Frau als Europe als diese im Mythus und Cultus die mannigfaltigsten, scharf ausgeprägten Beziehungen zur Vegetation hatte[d]), als ferner es, ohne Zweifel im Zusammenhange hiermit, die gewöhnliche Überlieferung ist, daß Europe beim Blumenpflücken entführt wurde (Jahn a. a. O. S. 23) und als sie in einem Vasengemälde des streng schönen Stils (s. unten No. 10) eine Blumenranke, in einem andern nachgeahmt alten Stils (unten No. 7) und in einem merkwürdigen Münztypus von Tyros[e]) eine Blume in der Hand hält. Was die gereiftere Kunst durch eine Blumenranke oder eine Blume ausdrückte, das gab die ältere Kunst durch längere Zweige wieder[f]), deren Erstreckung durch das ganze Bild hier wie in anderen Fällen[g]) durch den Wunsch und die Sitte, die leere Bildfläche zu füllen veranlaßt wurde.

---

a) Compte-rendu etc. pour l'année 1863 p. 134—137.

b) Compte-rendu etc. pour l'année 1866 p. 100.

c) Wie dies nicht allein Gerhard, Auserl. Vasenbb. II. zu Taf. 149, sondern auch Stephani im Compte-rendu von 1863 a. a. O. glaubte.

d) Vergl. Jahn a. a. O. S. 24 ff., Schwenck, Griech. Mythol. S. 56.

e) Bei Jahn a. a. O. Taf. IX. d, S. 23.

f) Vergl. auch Stephani 1866 S. 119.

g) Vergl. nur als nächste Analogie den mit Zweigen in den Händen auf einem Stiere reitenden Poseidon und den entsprechenden Dionysos in Gerhards Auserl. Vasenbb. Taf. 47, ferner die Kränze und Zweige das. in Taf. 10, 32, 33, 71.

Neuerdings will aber Stephani (1866 a. a. O.) diese Zweige in den verschiedenen Bildern danach als für Europe zulässig oder ihr widersprechend unterscheiden ob sie durch daran befindliche Trauben als Rebzweige charakterisirt sind oder nicht. Zweige, ja Rebzweige, welche mit weißen Früchten ausgestattet sind, erkennt er als für Europe zulässig an und muß dies allerdings in einigen Fällen [a]) ganz unzweifelhaft thun, treten aber an Stelle der weiß gemalten Früchte an eben solchen Zweigen schwarz gemalte Trauben auf, dann gilt der Beweis gegen Europe für geführt [b]). Doch möchte dies problematisch sein, da an Rebzweigen auch weiß gemalte Früchte kaum etwas Anderes als Trauben bedeuten können und da es sich fragt, ob die alten Vasenmaler es mit der botanischen Bestimmung der von ihnen dargestellten Pflanzen insgemein und der hier in Frage kommenden langen und schlanken Zweige insbesondere in allen Fällen so genau genommen haben.

Als Beweis, daß nicht Europe gemeint sei, gilt es [c]), wenn das auf dem Stier reitende Weib Krotalen in den Händen hat [d]) und es läßt sich gewiß nicht läugnen, daß die Krotalen ein wesentlich bakchisches Lärminstrument seien; ob dasselbe aber nur bakchische Frauen in Händen haben können, ist doch wohl fraglich und da wir in späteren Vasenbildern in der Umgebung Europes allerlei Spielzeug, darunter auch Tympana finden (s. unten No. 16, 20 u. 21), so dürften die Krotalen in der Hand des stierreitenden Weibes der alten Vasenbilder doch vielleicht keinen unbedingten Beweis gegen ihre Bedeutung als Europe abgeben.

Dagegen wird jetzt auch von Stephani anerkannt, daß wo eine auf dem Stier durch Wasser reitende Frau dargestellt ist, der Künstler wenigstens wahrscheinlich Europe im Sinne gehabt habe [e]). Man wird dem nur völlig beitreten können, es muß aber bemerkt werden, daß das Fehlen des Wassers noch lange keinen Beweis gegen Europe abgiebt, da wir auf mehren der allersichersten Europebilder kein Wasser angegeben oder angedeutet finden.

Als ein Beweis, daß nicht Europe gemeint sei, darf es gelten, wenn das stiergetragene Weib das poseidonische Attribut eines Fisches in der Hand hält [f]), als ein minder sicherer, wenn mit der stierreitenden Frau auf der einen Seite eine bakchische Scene auf der andern Seite der Vase verbunden ist [g]), da die Vorder- und Kehrseiten der Vasen oft genug mit einander keine unmittelbare Verbindung und nicht selten gar keine Verbindung haben. Geht aber Zeus' Liebe zur Europe das Blühen des Frühlings an und steht Europe zur Vegetation in naher Beziehung, so kann man auch einen gewissen innern Zusammenhang ihres Mythus mit dem dionysischen Kreise nicht ganz in Abrede stellen.

---

a) So z. B. in dem a. a. O. S. 106 als No. 3 gezählten Vasenbilde.

b) Vergl. a. a. O. S. 100, 106 zu No. 3. S. 107 zu No. 5 und S. 151.

c) Stephani, Compte-rendu von 1866 p. 135 und 152, Jahn a. a. O. S. 17.

d) So z. B. bei Gerhard, Auserl. Vasenbb. Taf. 149. 5—8, de Witte, Cat. Durand No. 192, Inghirami, Mon. etruschi V. tav. 2.

e) Compte-rendu von 1866 p. 101 gegen Compte-rendu von 1863 p. 135.

f) So z. B. Mus. Gregoriano II. 41. 1. 2 vergl. Stephani, Compte-rendu von 1863 a. a. O. und 1866 S. 152, Jahn a. a. O., vergl. die mit einem Fisch in der Hand auf einem Panther reitende Frau im Bull. arch. Napolit. N. S. V. tav. 10. 8.

g) So z. B. Mus. Gregoriano II. 40. 1, Campanari, Vasi Feoli No. 4, abgeb. bei Jahn a. a. O. Taf. I. c und bei der Vase No. 21 in Petersburg, vergl. Stephani, Compte-rendu von 1866 S. 152.

Unbedingt aber kann von Europe keine Rede sein, wo wir zwei vom Stier getragene Frauen finden[a]).

Unter Berücksichtigung der im Vorstehenden angegebenen Zweifel und Bedenken wird sich etwa folgende Liste von Darstellungen der Europe in schwarzfigurigen Vasenbildern aufstellen lassen. Unbedingt sicher, weil mit Namensbeischriften versehn sind:

No. 1 a und b, die Gemälde einer vulcenter Amphora der ehemaligen Feoli'schen Sammlung[b]), welche beide so ziemlich mit einander übereinstimmen. Europe im langen gestickten Chiton, sitzt, sich umschauend und mit wie vor Staunen erhobener Linken ruhig auf dem langsam dahinschreitenden Stiere; von Wasser, durch welches der Ritt ginge, ist in beiden Gemälden nicht die geringste Spur oder Andeutung. Beigeschrieben ist der Heroine auf der Vorderseite EVPOΠEIA (auf der Kehrseite fragmentirt: EVPOΠ..A), dem Stiere TAVPOΣ (auf der Kehrseite fragmentirt: ...POΣ), offenbar nicht um den Stier als Stier zu erklären, sondern in emphatischem Sinne, entsprechend dem θεόταυρος bei Moschos (Id. II. vs. 131). Außerdem findet sich auf der Vorderseite der Name ΦOPBAΣ[c]) beigeschrieben, welchem auf der Kehrseite derjenige ANIAΔEΣ entspricht[d]), beide natürlich ohne irgendwelchen Zusammenhang mit dem dargestellten Gegenstande.

Den nächstgroßen Anspruch, wirklich Europe darzustellen, dürften folgende drei Gefäße erheben:

No. 2, eine kleine Amphora, welche aus der Castellanischen Sammlung in diejenige des berliner Museums gelangt ist[e]),

No. 3, eine Amphora derselben Castellanischen Sammlung[f]),

No. 4, eine dergleichen in jetzt unbekanntem Besitz[g]).

Alle drei Gefäße haben das Gemeinsame, daß in ihren Bildern Hermes dem Stiere voranschreitet, ein Umstand, den auch Jahn als eine Bestätigung dafür anspricht, daß in der That Europe gemeint sei, welcher Name denn auch für No. 2 in der Archaeolog. Zeitung anerkannt wird, während daselbst das Weib in No. 3 als »Bakchantin« gilt. Wie aber Hermes dazu gelangen sollte, einen bakchischen Stier oder eine Bakchantin oder Maenade auf einem Stiere zu geleiten, ist nicht wohl abzusehn, wogegen seine Rolle bei der Entführung der Europe nicht allein dadurch beglaubigt wird, daß wir ihn in einem Vasenbilde spätern Stils (unten No. 17) wiederfinden, sondern auch in sich die allergrößte Wahrscheinlichkeit hat, wenn

---

a) So Laborde, Vases Lamberg I. pl. 77, de Witte, Catal. Durand 192, vergl. Stephani, Compte-rendu von 1863 p. 135, Jahn a. a. O.

b) Vergl. Campanari, Vasi Feoli No. 3, abgeb. bei Gerhard, Auserl. Vasenbb. Taf. 90, vergl. Rapp. Volc. Ann. dell' Inst. III. p. 142 No. 249, bei Stephani 1866 No. 2, bei Jahn S. 17.

c) Campanaris unglücklicher, gleichwohl von Gerhard gebilligter Gedanke dieses ΦOPBAΣ zu TAVPOΣ zu ziehn und ταῦρος φορβὰς »taurus depascens« zu lesen, bedarf jetzt keiner Widerlegung mehr.

d) Vergl. Jahn a. a. O. Note 2.

e) Siehe de Witte, Catal. de la coll. de M. Alex. Castellani, Par. 1866 No. 26 (6?), in Berlin No. 2166, vergl. Archaeol. Zeitung von 1866, Anz. S. 273*, bei Stephani im Compte-rendu von 1866 S. 107 No. 5, bei Jahn a. a. O. S. 17 O.

f) De Witte a. a. O. No. 22, Archaeol. Zeitung a. a. O.

g) Bull. dell' Inst. von 1840 p. 126, vergl. Jahn a. a. O. Note 4.

man nur an die Sagenwendung denkt, welche als ältester Zeuge Akusilaos[a]) berichtet und welche auch sonst noch bezeugt und die augenfällige Grundlage mehrer späteren Vasenbilder ist, daß nämlich nicht Zeus sich in den Stier verwandelte, sondern einen Stier, den sog. kretischen, den später Herakles zu bekämpfen hatte, sandte, um die Jungfrau zu entführen. Diesen Stier zu führen und zu geleiten ist so recht eigentlich ein für den διάκτορος des Zeus, den Hermes geeigneter Auftrag[b]), und daß die angegebene Sagenwendung alt genug sei, um in Vasengemälden wie die vorliegenden vorausgesetzt zu werden, kann ja auch keinem Zweifel unterliegen.

In No. 2 gesellt sich zu dem Hermes, und zwar hinter der davon reitenden Europe, noch eine Gefährtin dieser letztern, welche die Arme nach ihr ausstreckt. Bedürfte es noch einer Beglaubigung, daß es sich hier um Europe handelt, so würde diese in der Gefährtin gegeben sein, welche wir in der Einzahl und dann auch vervielfacht noch in mehren späteren Vasenbildern wiederfinden werden. Das Zurückbleiben einer Gefährtin am Ufer, von welchem Europe entführt wird, ist ein so natürliches und klares und dabei von so gutem künstlerischen Takte zeugendes Motiv, daß es gewiß ein starkes Beweismittel dafür abgiebt, daß die Stierreiterin, nach welcher die Zurückbleibende in Erstaunen und Verlangen die Arme ausstreckt, in der That Europe zu benennen sei. Die hiernach unzweifelhafte Europe in No. 2 sichert aber auch die in No. 3 und 4, von denen diejenige in No. 3 wohl nur deswegen als Bakchantin angesprochen worden ist, weil sie wahrscheinlich Zweige in den Händen trägt. Von einer Angabe oder Andeutung des Wassers geschicht auch bei diesen drei Vasengemälden keine Erwähnung; dagegen findet sich diese in

No. 5, dem Gemälde einer aus Capua stammenden Lekythos in der ehemaligen Sammlung des Grafen von Syrakus[c]). Europe im langen Chiton und Überwurf, im Haar eine Binde, sitzt, die linke Hand erhebend, die rechte gesenkt auf dem Rücken des rasch dahineilenden Stieres, unter welchem die Fluthen des Meeres durch fünf darin schwimmende Delphine bezeichnet sind, und welche nach der Ansicht Minervinis und Jahns (a. d. a. Oo.) sich vorn und hinten hoch erheben um eine homerische Reminiscenz, freilich nicht dieser Scene, das γηθοσύνῃ δὲ θάλασσα διίστατο[d]) so gut es gehn mochte, auszudrücken. Nach Stephani wären hier vielmehr an beiden Seiten sich erhebende Felsen zu erkennen. Hinter dieser ganz unbezweifelbaren Europe ist der Grund des Bildes mit Rebzweigen gefüllt, welche weiße Früchte tragen, ein bündiger Beweis, daß solche Zweige keinen Grund gegen die Bedeutung des stiergetragenen Weibes als Europe in irgend einem Bilde abgeben.

Außer diesen fünf echt alterthümlichen griechischen Vasengemälden, in welchen Europe aus den im Einzelnen dargelegten Gründen für gesichert gelten kann, erscheint sie nicht minder unzweifelhaft an zweien aus Caere (Cervetri) stammenden

---

a) Siehe Apollod. II. 5. 7. ἕβδομον ἐπέταξεν (Eurystheus dem Herakles) ἆθλον τὸν Κρῆτα ἀναγαγεῖν ταῦρον· τοῦτον Ἀκουσίλαος μὲν εἶναί φησι τὸν διαπορθμεύσαντα Εὐρώπην Διί, vergl. Stephani im Compte-rendu von 1866 S. 87 f. und Jahn a. a. O. S. 4.

b) Vergl. auch Ovid. Metam. II. 833 und siehe weiterhin zu No. 17.

c) Siehe Fiorelli, Vasi dipinti del Conte di Siracusa tav. 9. 1, vergl. Bull. arch. Napolit. N. S. V. tav. 10. 13 und das. Minervini p. 140; bei Stephani im Compte-rendu von 1866 No. 3, bei Jahn a. a. O. S. 21.

d) Il. XIII. vs. 29.

Vasen jenes eigenthümlichen Stiles, welcher als etruskische Nachahmung griechischer Vasen alten Schlages erkannt worden ist und der oft, wenn auch vielleicht nicht immer, parodische Elemente enthält[a]).

No. 6, Amphora, ehemals im Besitze Castellanis[b]). Auf dem nach links hin galoppirenden schwarzen Stiere mit rothbraunem Schwanze sitzt die in einen langen Chiton und ein enges Mieder gekleidete Europe, welche die rechte Hand auf den Hals des Stieres legt und die linke hinter sich auf dessen Rücken stützt. Zwei Delphine vor und hinter dem Stiere, zwei andere Fische unter demselben deuten das Meer an, ein stark stilisirter, aber doch als Wasservogel (ein Schwan etwa) erkennbar genug charakterisirter Vogel fliegt ihm voran, eine geflügelte weibliche Figur mit einem Kranz in jeder Hand folgt ihm in weitem Ausschritt, ohne Zweifel Nike, welche das Gelingen des Abenteuers andeutet. Reminiscenzen echt griechischer Europevasen sind unverkennbar, obgleich die Nike in diesen sonst nirgend, wohl aber, bekanntermaßen, in manchen analogen Compositionen sich findet; der Stil ist von dem der anderen caeretaner Vasen besonders fühlbar durch die treffliche und ernste Zeichnung des Stieres, weniger in der Behandlung der menschlichen Figuren verschieden; mag man denselben für archaistisch oder, mit Benndorf[c]) für echt alterthümlich halten, eine parodische Absicht wird man in der gesammten Darstellung nur dann erkennen dürfen, wenn Europe wirklich, wie Jahn und Benndorf meinen, den Daumen der linken Hand zwischen Zeige- und Mittelfinger hindurchsteckt, also das Unheil abwehrende Zeichen der »fica« macht[d]); welche, so oft sie als Amulet gebildet worden ist, doch in ernster Kunst so wenig in lebendiger Handlung dargestellt zu werden pflegt, wie andere ähnliche Geberden. Die nahe liegende Beziehung auf ihre precäre Lage würde bei der Europe diesen Gestus komisch machen.

Sicher dagegen ist ein komisch-parodisches Element vorhanden in

No. 7, den Gemälden der zweiten caeretaner Amphora, welche aus demselben Besitze nach Paris gelangt ist.[e]) Auf Vorder- und Kehrseite dieses Gefäßes sind die kalydonische Eberjagd und die Entführung der Europe verbunden, erstere Darstellung besonders dadurch komisch gefärbt und als absichtlich komisch charakterisirt, daß den gegen den Eber kämpfenden drei Personen ein wohlgelungener Affe beigefügt ist, welcher eine scherzhafte Bewegung macht und, sollte er auch als Bezeichnung des Waldes zugesetzt sein, wie Helbig meint, was aber deswegen unwahrscheinlich ist, weil die Wälder in Griechenland und Etrurien jedenfalls nicht von Affen bevölkert sind, gegen ernsten griechischen Kunstgebrauch verstösst und parodisch wirkt. Aber auch der Europedarstellung fehlen komische und parodische Elemente durchaus nicht. In einem engen, weiss getüpfelten Chiton und mit fliegenden Haaren sitzt sie auf dem linkshin galoppirenden, bunt (braun, roth und

a) Vergl. oben S. 350 den Gigantenkampf No. 13 und den das. Note b. angeführten Aufsatz von Helbig, siehe auch Jahn a. a. O. S. 22.

b) Kurz erwähnt von Brunn im Bull. dell' Inst. von 1865 p. 142, abgeb. bei Stephani im Compte-rendu von 1866 S. 79 vergl. S. 107 und bei Jahn a. a. O. Taf. V. a vergl. S. 21 f.

c) Bei Jahn a. a. O. S. 21 Note 7.

d) Vergl Jahn in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1855 S. 80 f.

e) Abgeb. in den Mon. dell' Inst. VI e VII tav. 77, vergl. Helbig, Ann. dell' Inst. von 1863 p. 211 sq.; bei Stephani im Compte-rendu von 1866 S. 107 No. 7, bei Jahn a. a. O. S. 21.

weiss) gemalten Stiere, vor dem ein Delphin das Meer bezeichnet. In der rechten Hand hält sie nicht allein eine Blume, sondern führt dieselbe, um an ihr zu riechen, gegen die Nase, was in der Lage, in welcher sie sich befindet nur als komisch erfunden gelten kann. Vor der Gruppe erhebt sich das Land, wohin der Ritt geht, also Kreta, in Form eines von drei Bäumen bestandenen Hügels, an dessen Abhang ein Hase emporläuft. Mag dieser ein gewöhnlicher Zeuge von Liebesabenteuern sein, wie Stephani (a. a. O. S. 123) sagt, der an einem andern Orte [a]) die erotische Bedeutung des Hasen weiter verfolgt hat, so wie er hier gleichsam aus seiner Ruhe aufgescheucht zu den Bäumen voraneilt, in deren Schatten ohne Zweifel die zunächst folgende Scene sich entwickeln wird, kann man in seiner Anbringung einen Zug derber Laune nicht wohl verkennen.

Kein entscheidender Beweis, dass Europe gemeint sei, liegt vor für

No. 8, das rohe Gemälde einer kleinen in Capua gefundenen Amphora [b]), welches eine auf dem Rücken eines dahinsprengenden Stieres im langen Chiton reitende Frau darstellt, welche die Hände, wie in Erstaunen auf die Brust legt und das Gesicht erhebt, doch ist hier eben so wenig ein Grund abzusehn, warum in derselben Europe nicht gemeint sein sollte, für welche die Geberden wenigstens nicht unpassend erscheinen können.

Die folgenden Vasenbilder sind solche gegen deren Beziehung auf Europe der eine oder der andere der oben einleitungsweise zusammengestellten Gründe geltend gemacht worden ist, welche also als wenigstens nicht gesicherte Darstellungen nicht in der Folge mitgezählt werden können.

α. Abgebildet im Museo Gregoriano II. 40. 1. [c])

β. In der kais. Ermitage in St. Petersburg No. 133. [d]).

γ. Amphora in Petersburg No. 75 [e]).

δ. Amphora früher der Feoli'schen Sammlung [f]).

In diesen vier Vasen ist das auf dem Stier reitende Weib von Rebzweigen umgeben, in γ hält sie ausserdem einen Kranz in der Hand, der gegen Europe so wenig beweisen kann wie eine Blumenranke oder die einzelne Blume in No. 7 und ist von den bekannten, grossen, prophylaktischen Augen, um sie kurz so zu nennen, umgeben. In diesen findet Stephani, welcher (a. a. O. S. 75) eine Reihe von Beispielen zusammengestellt hat, in welchen bakchische Figuren und Scenen von solchen Augen umgeben sind, einen neuen Beweis für die bakchische Bedeutung der in Rede stehenden Stierreiterin; allein wenn man bedenkt, dass diese Augen Scenen aus allen Kreisen des Mythus, der Sage und auch des täglichen Lebens umgeben [g]), so wird man auch in ihnen keinen entscheidenden Gegenbeweis gegen

---

a) Compte-rendu u. s. w. von 1862 S. 68 f.

b) Abgeb. im Bull. arch. Napolit. N. S. II. tav. 7. 1—3 vergl. Minervini das. p. 116; bei Stephani im Compte-rendu von 1866 S. 106 No. 4; bei Jahn a. a. O. S. 21.

c) Vergl. Stephani a. a. O. S. 106 No. 1.

d) Vergl. Jahn a. a. O. S. 17 Note 3 D.

e) Abgeb. bei Stephani, Compte-rendu von 1866 S. 148 Vignette, vergl. S. 153, bei Jahn, der Nummer und Form irrig bezeichnet, a. a. O. G.

f) Campanari, Vasi Feoli No. 4, abgeb. bei Jahn a. a. O. Taf. 1c, vergl. das. S. 17 Note 3 H.

g) Vergl. die von O. Jahn in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1855 S. 63 ff. gesammelten Beispiele.

die Möglichkeit finden können, daß es sich hier um Europe handele. Mehr kann man freilich nicht behaupten. Bei δ finden wir auf der Kehrseite eine bakchische Scene, welche auch an sich nicht gegen Europe beweisen kann; allein das ganze fragliche Bild macht den Eindruck naher Zusammengehörigkeit mit demjenigen der andern Seite und dürfte von den drei hier zusammengestellten am wenigsten wahrscheinlich Europe angehn.

ε. Amphora, abgeb. bei Gerhard, Auserl. Vasenbb. Taf. 149. 1. 2[a]).

ζ. Amphora, abgeb. das. 3. 4[b]).

Hier hat das reitende Weib Rebzweige in der Hand, welche kaum gegen ihre Beziehung auf Europe zeugen können (s. oben S. 421); ein anderer Grund, an dieser Beziehung zu zweifeln, liegt nicht vor.

η. Amphora, abgeb. bei Gerhard a. a. O. No. 5[c]).

ϑ. Amphora aus der Durand'schen Sammlung (191) im brit. Museum No. 640[d]).

ι. Oinochoë, abgeb. bei Inghirami Mon. etruschi V. 2[e]).

In diesen Bildern hat die Frau Krotalen in den Händen, von denen oben S. 422 gesprochen worden ist.

κ. Aus der Blacas'schen Sammlung im brit. Museum; bei Jahn a. a. O. L.

λ. Aus der Sammlung des Kunsthändlers Rollin in Paris angeführt in der Élite céramographique I. p. 64 Note 2, bei Jahn M, bei Stephani a. a. O. S. 107. No. 6.

Diese beiden Bilder sind nicht genau genug bekannt, um sie näher zu bestimmen.

Von

Vasengemälden mit rothen und bunten Figuren

sind der archaïschen Kunstentwickelung noch die folgenden zuzurechnen.

No. 9 Amphora mit rothen Figuren strengen Stils aus der Campana'schen Sammlung in diejenige der kaiserl. Ermitage in St. Petersburg gelangt[f]). Die Bilder der Vorder- und der Kehrseite gehören zusammen. Auf der Vorderseite finden wir die auf dem mässig dahinsprengenden Stiere durch das leicht bewegte, durch wellige Linien bezeichnete und von verschiedenen Seethieren belebte Meer dahinreitende Europe; sie ist in einen feinen, mit einzelnen Sternchen bestickten Chiton, welcher dem strengen, polygnotischen Stile dieser Malerei gemäss das Nackte klar durchscheinen lässt und in einen Überwurf von schwererem Stoffe gekleidet, welcher in verschiedenen grossen Zipfeln grade herabhängt, trägt im Haar ein einfaches braun gemaltes Band und hält auf der linken Hand (genauer dem Arme) einen kalathosförmigen Korb, während sie die rechte Hand, wie in ängstlicher Spannung fest geschlossen, den Arm im Ellenbogen gekrümmt hat und mit einem, ebenfalls Spannung oder Ängstlichkeit besonders durch den geöffneten Mund verrathenden Antlitze den Blick aufmerksam vorwärts gerichtet hat. Daß hier die Art, wie sie den Korb wohlbehalten fortbringe, als die Hauptsorge der Europe dargestellt sei, wird man Jahn schwerlich zugestehn, vielmehr spricht sich

a) Bei Jahn a. a. O. A. b) Bei Jahn a. a. O. B. c) Bei Jahn a. a. O. C.
d) Bei Jahn a. a. O. I. e) Bei Jahn a. a. O. N.

f) Cataloghi del Mus. Campana Cl. IV—VII. No. 427, (Stephani) Die Vasensammlung der kaiserl. Ermitage No. 1637, abgeb. im Compte-rendu etc. von 1866 Taf. V. No. 1. 2, vergl. S. 107 No. 9 und S. 148 f., wiederholt bei Jahn a. a. O. Taf. Vb. vergl. S. 22 f.

die vollkommen natürliche Befangenheit und Beklommenheit ihrer in alle Wege außerordentlichen und bedenklichen Lage mit grosser Schärfe und feiner Charakterisirung in ihrer ganzen Darstellung aus. Der Korb, welchen die Jungfrau trägt, ist ohne Zweifel derjenige, dessen sie, wohl neben ihren Gespielinnen, sich beim Blumenpflücken bediente, als die Entführung stattfand; daß diese Beschäftigung der Europe auch litterarisch mehrfach erwähnt wird, ist schon oben erinnert und darauf wird weiterhin noch zurückzukommen sein, der alexandrinische Dichter Moschos aber, dessen zweites Idyll von der Entführung der Europe handelt und eine ganze Reihe von Zügen darbietet, welche mit solchen in Kunstdarstellungen übereinstimmen, erwähnt ausdrücklich sowohl die Körbe (τάλαροι) der Gefährtinen der Europe[a]) wie denjenigen ihrer selbst, welchen letztern er als ein hephaestisches Kunstwerk schildert[b]) und mit drei Scenen des Iomythus verziert sein lässt, von denen ihres Ortes näher die Rede sein wird. Während der Korb also auf die Vergangenheit und die Entführungsscene an der phoenikischen Küste hinweist, ist in der Darstellung selbst offenbar der Augenblick der Ankunft auf Kreta gemeint. Dies wird am bestimmtesten bezeichnet durch den bärtigen, bis auf eine um die Arme gehängte Chlamys nackten, sceptertragenden Mann mit im sog. Krobylos aufgebundenem Haare, welcher trotz seiner, für Zeus in Vasenbildern dieses Stiles ungewöhnlichen Erscheinung (s. oben S. 28) doch nur dieser sein kann und welcher einzig durch die Forderungen der beiderseitigen Verzierung der Vase auf deren Kehrseite angebracht ist, thatsächlich aber zu dem Bilde der Vorderseite gehört und mit demselben erst ein Ganzes ausmacht[c]). Auf ihn, welcher dem wahrscheinlich eben deswegen so mässig bewegten Stiere wie hemmend oder Anhalt gebietend die rechte Hand entgegenstreckt, ist der aufmerksame Blick der Europe gerichtet zu denken und seine offenbar ihr völlig unerwartete Erscheinung motivirt aufs beste die lebhafte Spannung, in welcher wir sie dargestellt finden. Daß hiernach auch der Maler dieses Gefässes oder seines wahrscheinlich vorauszusetzenden Vorbildes der Sagenwendung gefolgt ist, nach welcher Zeus einen Stier zur Entführung der Europe sandte, nicht sich selber in einen solchen verwandelte, ist zu erweisen unnöthig; nur auf den auch in diesem Bilde so gut wie in dem schönen Danaëbilde aus Caere (oben S. 406.) neben dem ausdrucksvollsten Leben waltenden keuschen und epischen Geist hinzuweisen möge gestattet sein.

Würdig stellt sich neben dieses charakteristische Gemälde das in der Technik ihm überlegene, auch etwas jüngere, ja auf der Grenzscheide alterthümlich strenger und frei entwickelter Kunst stehende Gemälde

No. 10 im Innern einer in den Ruinen des berühmten Athenatempels von Aegina gefundenen, aussen mit rothen Figuren fliessenden Stils bemalten Schale in der

---

a) Mosch. Id. II. 34. ταὶ δέ οἱ αἶψα φάανθεν, ἔχον δ' ἐν χερσὶν ἑκάστη
ἀνθοδόκον τάλαρον.

b) Mosch. ibid. 37. αὐτὴ δὲ χρύσεον τάλαρον φέρεν Εὐρωπείη
θηητόν, μέγα θαῦμα, μέγαν πόνον Ἡφαίστοιο ....
ἐν τῷ δαίδαλα πολλὰ τετεύχατο μαρμαίροντα·
ἐν μὲν ἔην χρυσοῖο τετυγμένη Ἰναχὶς Ἰώ κτλ.

c) Vergl. eine ganz ähnliche Zerreissung eines zusammengehörigen Bildes in der sehr stilverwandten schönen wiener Aegisthosvase, abgeb. in den Mon. dell' Inst. VIII. tav. 15.

Vasensammlung in München[a]). Dies auf gelblich weißem Grunde mit bunten Farben und Vergoldung ausgeführte, leider vielfach beschädigte Bild zeigt die in einen braunen, dunkeler und mit einem schmalen Goldstreifen umsäumten Ärmelchiton gekleidete, mit goldenem Halsbande, weißer, golden aufgehöhter Zackenstephane und goldenen Armbändern geschmückte Europe auf dem Rücken des sehr kräftigen, schwarz, mit gelbem Auge und hellem Horne gemalten Stieres. Diesem ist in feinen Buchstaben der Name ΙΕVΣ beigeschrieben, wonach nicht allein über die Bedeutung der ganzen Darstellung, obgleich Wellen nicht angegeben sind, sondern auch darüber kein Zweifel sein kann, daß es sich hier, anders als in dem vorigen und vielleicht (doch siehe zu No. 1) den meisten älteren Bildern (siehe zu No. 2—4) um den in den Stier verwandelten Gott handelt, während es nicht unwahrscheinlich ist, daß auch der Europe ihr Name beigeschrieben war und nur mit den manchen fehlenden Scherben verloren gegangen ist. Die Art, wie die zurückblickende und in der Rechten eine goldene Blumenranke gar zierlich gegen ihr Gesicht erhebende Europe mit der Linken das kurze Horn des Stieres gefaßt hält, zeigt zum ersten Mal in dieser Reihe ein Motiv, welches von den Schriftstellern mehrfach[b]) hervorgehoben auch in mehren der folgenden Vasengemälde und einigen anderen Kunstwerken sich wiederholt und, als ein fast ständiger Zug, für ein Kriterium dieser Darstellung gelten kann, während hier von einem zweiten, bei den Schriftstellern dem genannten beigefügten Motive, dem Halten des bogenförmig wallenden Schleiers, welches auch in späteren Kunstwerken auftritt, noch keine Rede ist. Vielmehr schliesst sich dies Bild in der Composition der Europe noch ganz den eigentlich archaïschen Darstellungen an und ist auch sowohl was die Gesichtsbildung der Europa wie was die Behandlung der Falten und des Haares anlangt, in wesentlich strengerem Stile gehalten, als die mit einer Leier und einer Trinkschale dahin-

---

a) Vergl. O. Jahn, Verzeichniß der Vasensammlung in München No. 208, abgeb. bei demselben a. a. O. Taf. VII., vergl. S. 44 und weitere Litteratur das. in Note 3; bei Stephani a. a. O. S. 108 No. 23.

b) Vergl. z. B. Mosch. a. a. O. vs. 125.

ἡ δ' ἄρ ἐφεζομένη Ζηνὸς βοέοις ἐπὶ νώτοις
τῇ μὲν ἔχεν ταύρου δολιχὸν κέρας κτλ.

Ovid. Metam. II. vs. 874.

Respicit et dextra cornum tenet, altera dorso
Imposita est etc.

Id. Am. I. 3. vs. 23:

quaeque super pontum simulato vecta iuvenco
virginea tenuit cornua vara manu.

Anonym. in Antholog. latin. ed Burmann I. 14. vs. 29.

Tunc laeva taurum cornu tenet inscia culpae etc.

Lucian. dial. deor. marin. XV. 2. ἡ δὲ πάνυ ἐκπλαγὴς τῷ πράγματι τῇ λαιᾷ μὲν εἴχετο τοῦ κέρατος, ὡς μὴ ἀπολισθάνοι κτλ. Achill. Tat. de Clit. et Leucipp. amorib. I. 1. τῇ λαιᾷ τοῦ κέρως ἐχομένη ὥσπερ ἡνίοχος χαλινοῦ κτλ.

Nonn. Dionys. I. vs. 67.

καὶ διερῆς τρομέουσα μετάρσιον ἅλμα πορείης
πηδάλιον κέρας ἔσχε κτλ.

Id. ib. IX. 153. παρθένος Εὐρώπη βοέων ἐπεβήσατο νώτων,
χερσὶ κέρας κρατέουσα καὶ οὐ χατέουσα χαλινοῦ.

schwebenden Eroten der Aussenbilder, in der Haltung der rechten Hand ist Etwas von archaïstisch manierirter Zierlichkeit, während der Stier voll natürlichen Lebens und weniger stilisirt erscheint als in einigen der folgenden Vasengemälde. Wegen mancher Einzelheiten muß auf Jahns ausführlichere Behandlung verwiesen werden.

Als ein Seitenstück zu diesem Vasenbilde — ob nur der Technik oder auch dem Stile nach ist nicht ganz klar — wird bei Jahn a. a. O. S. 45

No. 11, dasjenige, auf einem 1869 in Attika gefundenen, eigenthümlichen, aus zwei 5,5 cm. großen, im Centrum nahe mit einander verbundenen Scheiben bestehenden Thongeräthe noch nicht aufgeklärter Bestimmung[170]) bezeichnet, welches bisher nur aus einer bei Jahn abgedruckten, also als einzige Quelle hier zu wiederholenden Beschreibung von Dr. Matz bekannt ist. »Das jetzt gefundene Geräth ist dadurch ausgezeichnet, daß seine Technik die der attischen Lekythoi ist, d. h. weißer Kreidegrund, auf dem die Figuren mit dunkeln Streifen und hin und wieder, doch selten, durch Aufsetzen von Deckfarben hergestellt sind. Die Zeichnung ist streng, aber äusserst zart und anmuthig. Jede Seite hat ein rundes Mittelbild, der übrig bleibende Raum enthält eine umlaufende Darstellung.«

A. Mittelbild, sehr zerstört. Ein Mann im kurzen gegürteten Chiton (Helios?) auf einem nach rechts aufwärts steigenden Viergespann.

B. »Die entsprechende Darstellung auf der andern Seite. Ein Stier von weisser Farbe in eiliger Bewegung nach links. Unter ihm sind Wellen angegeben, die er jedoch nur mit den Füßen berührt. Auf ihm sitzt nach Weiberart, etwas nach links gedreht, Europe mit fliegendem Haar im feinen, langen Chiton, darüber einen Mantel. Die Rechte faßt den Nacken des Stieres[a]), mit der Linken stemmt sie sich auf das Kreuz desselben auf. Der Mantel ist dunkelviolett.«

Die umlaufenden Bilder enthalten zu A: den Raub der Leukippiden, zu B eine wie es scheint nicht mythische, wenigstens auf die Europe nicht, wie man auf den ersten Blick glauben könnte, bezügliche Scene, in welcher ein kranzflechtendes Mädchen und ein zu ihr von hinten heranschleichender Jüngling die Hauptpersonen zu sein scheinen.

Von archaïschen Werken unseres Gegenstandes aus anderen Kunstgattungen ist nicht Vieles vorhanden oder überliefert, doch muß hier als

No. 12 die von antiken Zeugen sehr gerühmte Erzgruppe der Europe auf dem Stiere in Tarent von Pythagoras von Rhegion[b]) genannt werden, so wenig es auch möglich ist, über die Art ihrer Darstellung irgendwie Genaueres mit Sicherheit festzustellen. Nur im Allgemeinen wird man einerseits aus der Zeit, in welcher Pythagoras lebte, den 70er Olympiaden, andererseits aus dem, was wir theils aus seinen Werken — fast nur Athleten und Heroen in scharf ausgeprägten Situationen[c]) —, theils aus antiken Zeugnissen — über seine Sorgfalt in der Einzelbildung und

---

a) Entsprechend sagt Ovid, aber er allein, Fast. V. 607:

Illa iubam dextra, laeva retinebat amictus.

b) Tatian. c. Graec. 53 p. 116 (ed. Worth) ἐγὼ καὶ Πυθαγόρου κατέγνωκα τὴν Εὐρώπην ἐπὶ τοῦ ταύρου καθιδρύσαντος κτλ. Varro de ling. lat. V. 31. Europa ab Europa Agenoris, quam ex Phoenice Mallius scribit taurum exportasse, quorum egregiam imaginem ex aere Pythagoras Tarenti fecit. Cic. in Verr. IV. 60. 135 quid arbitramini .... Tarentinos (merere velle) ut Europam in tauro amittant?

c) Siehe die Zeugnisse in m. Ant. Schriftquellen No. 490—501.

sein Streben nach Rhythmus und Symmetrie[a]) — von seinem Kunstcharakter wissen oder schließen können, annehmen dürfen, daß seine Gruppe, fern von allem sinnlichen Reiz und allem eigentlich Leidenschaftlichen, die Europe in jener züchtigen Einfalt dargestellt haben wird, in welcher sie uns die Vasenbilder No. 9 und 10 zeigen, während wir über die Art und Weise wie der Stier gebildet war und ob er ruhig stand oder ob »der Gegensatz des mächtigen, in kraftvoller Bewegung dahineilenden Stieres zu der zarten Jungfrau ein Hauptreiz« der Gruppe gewesen sei, wie das Letztere Jahn a. a. O. S. 10 annimmt, ganz und gar Nichts wissen noch erforschen können, da auch von einem besondern Ruhme des Pythagoras als Thierbildner, aus dem man vielleicht den einen oder den andern Schluss ziehn könnte, Nichts verlautet.

Möglicher-, wenn auch durchaus nicht erweislicherweise geht auf ein dieser Gruppe verwandtes plastisches Monument als Vorbild zurück

No. 13 der Typus einer archaïschen Münze von Gortys auf Kreta[b]) (Münztafel VI. No. 1), der einzigen ihrer Art unter den vielen auf Europe bezüglichen Münzen. Diese Münze, welche auf der Vorderseite im vertieften Quadrat ein Löwenkopffell von vorn nebst den beiden Vordertatzen und die Unterschrift ΓΟΡΤΥΝΙΟΝ hat, zeigt auf der Kehrseite die auf dem rechtshin schreitenden, nicht dahinsprengenden Stiere reitende Europe, welche die linke Hand auf den Hals, die rechte hinter sich auf das Kreuz des Stieres stützt, eine überaus schlichte, in einen einfachen langen Chiton gekleidete, dem Stiere gegenüber klein gebildete Figur. Unter den Füssen des Stieres, welcher kraft- und lebensvoll in den vortrefflichsten archaïschen Formen mit aller Schärfe gezeichnet ist, deuten nicht ganz klar erkennbare Wellen und ein Delphin das Meer an, durch welches der Ritt geht.

Kann bei dieser Münze weder über die Echtheit des Archaïsmus noch über die Bedeutung der Darstellung auch nur der geringsten Zweifel bestehn, so hat es dagegen mit einigen archaïschen oder archaïsirenden

geschnittenen Steinen,

welche auf diesen Gegenstand bezogen worden sind, seine eigene Bewandniss. Dahin gehört ein Carneolskarabaeus, den früher Gerhard besaß und von welchem Abdrücke in den Impronte gemmarie dell' Inst. V 2 und bei Cades, Impr. gemm. Classe I A. No. 115 sind[c]). Ob die hier auf den Stier lang hingestreckt und sein Horn mit der Rechten haltend dargestellte weibliche Figur wirklich als Europe zu fassen sei, ist, wie schon Stephani bemerkt hat, zweifelhaft; denn nicht allein fehlt jede Andeutung des Wassers, was ja allein nicht entscheiden kann, sondern es muss auch fraglich erscheinen, ob man sich in der Zeit der alten Kunst — und der Stein ist sicher alt — Europe schon, wie dies in der späten Kunst allerdings geschehn ist,

a) Plin. N. H. XXXIV. 59 hic primus nervos et venas expressit capillumque diligentius. — Diog. Laert. VIII. 47. ... Ῥηγῖνον γεγονέναι φασὶ Πυθαγόραν, πρῶτον δοκοῦντα ῥυθμοῦ καὶ συμμετρίας ἐστοχάσθαι mit dem Beispiel bei Plin. a. a. O. (fecit) Syracusis claudicantem, cuius ulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur. Vergl. m. Gesch. d. griech. Plastik 2. Aufl. I. S. 181 ff.

b) Mionnet, Descript. II. 278. 162, Stephani a. a. O. S. 115 No. 105, abgeb. bei Lenormant, Nouv. Gal. myth. pl. IX. No. 11 p. 61, Jahn a. a. O. Taf. IVb, S. 14 mit Note 2.

c) Abgeb. bei Jahn a. a. O. Taf. VIIId (stilistisch sehr ungenügend), vergl. S. 7 Note 3 und siehe Stephani a. a. O. S. 111 No. 52.

auf den Stier gelagert, anstatt nach Weiberart auf demselben reitend gedacht hat. Für die Bejahung dieser Frage giebt es kein günstiges Praejudiz, daß in einem andern alten Skarabaeus[a]) ein Weib ganz ähnlich auf einem Stiere mit menschlichem Gesichte liegend dargestellt ist; denn daß hier nicht der Zeusstier und Europe, sondern der Dionysosstier und eine Maenade gemeint sei, kann nicht bezweifelt werden[b]). Was auf dem zuerst genannten Skarabaeus fehlte, die Andeutung des Wassers, das findet sich in einem dritten in Fröhner's Besitze, von welchem dieser mir einen Abdruck sandte. Unter dem ganz ähnlich wie in dem früher Gerhard'schen Steine componirten Stiere ist hier ein Delphin angebracht; allein bei genauerer Betrachtung durch die Lupe ergiebt sich, daß die auf den Stier gelagerte fast völlig nackte Figur so ziemlich unzweifelhaft männlichen Geschlechtes ist. Europe ist also in alterthümlichen geschnittenen Steinen bisher nirgend mit Sicherheit nachgewiesen.

Vollendete Kunst.

Im Gegensatze zu den Monumenten der Gigantomachie, in welchen sich eine durch alle Perioden der antiken Kunst reichende, fast ununterbrochene kunsthistorische Folge darstellt, haben wir bei den auf Europe bezüglichen Denkmälern zwischen denen, welche dem reifen Archaïsmus angehören und spätestens in die 80er Oll. oder um die Mitte des 5. Jahrhunderts v. u. Z. anzusetzen sind und den demnächst zu besprechenden eine große Lücke anzuerkennen, welche weder durch eine Nachricht über das Werk eines namhaften Meisters oder über eine hervorragende Darstellung, wenn auch von unbekannter Hand, noch auch durch erhaltene Monumente irgend einer Art, es müssten denn einige der weiterhin zu besprechenden gortyner Münzen sein, auszufüllen möglich ist. Die früheste Arbeit eines namhaften Meisters, der wir auf diesem Gebiete nach der Gruppe des Pythagoras begegnen, ist ein bei Plinius[c]) mit den Worten Kadmos und Europe bezeichnetes Gemälde des bekannten Nebenbuhlers und Neiders des Apelles, Antiphilos, von welchem, selbst wenn man annimmt, dasselbe gehe irgendwie die hier in Rede stehenden Theile des Europemythus an und habe die Entführung Europes im Beisein des Kadmos unter anderen Personen dargestellt[d]), doch in keiner Beziehung die Art und Weise der Darstellung erforscht werden kann. Und wenn auch unter den

Vasengemälden mit rothen Figuren,

mit denen wir es zunächst zu thun haben, sich einige, den übrigen voran zu nennende finden, welche durch die Einfachheit ihrer Motive und die Schlichtheit ihrer Ausführung sei es selbst in frühere Zeit gehören, sei es eine Überlieferung aus

---

a) Abdruck bei Cades a. a. O. No. 116.

b) Vergl. Stephani im Compte-rendu u. s. w. von 1863 S. 115 f.

c) Plin. N. H. XXXV. Antiphilus ... et Hesionam nobilem pinxit .... in schola in Octaviae porticibus .... in Pompeia vero Cadmum et Europen; vergl. Martial. II. 14. 3, III. 20. 12, XI. 1. 11.

d) So Jahn a. a. O. S. 6, während Brunn, Gesch. d. griech. Künstler II. 248 f. in seiner Besprechung des Antiphilos auf keine Vermuthung über dies Bild eingeht; vielleicht hat Stephani a. a. O. S. 99 Recht, wenn er meint, es handele sich um zwei verschiedene Scenen, die Entführung der Europe und das Abenteuer des Kadmos (mit dem Drachen). Vergl. unten zu No. 19.

früherer Zeit bewahren, so wird man doch kaum Anlass haben, von der Mehrzahl derselben, und zwar grade von den durch schöne Ausführung und Neuheit der Motive anziehenden und ausgezeichneten eine wesentlich frühere Entstehungszeit anzunehmen, als die, welche durch die Malerei des Antiphilos bezeichnet wird. Ob wirklich in dem langen Zeitraum, welcher zwischen den jüngsten archaïschen Bildwerken und dieser Periode liegt, die bildende Kunst den früher sowohl wie später nicht selten behandelten Gegenstand gänzlich fallen gelassen hat, oder ob wir auch hier nur eine mangelhafte Überlieferung zu beklagen haben, wer will es mit Bestimmtheit sagen? Allein sehr möglich erscheint die erstere Alternative in sofern allerdings, als die einfachen und epischen Motive, nach welchen die archaïsche Kunst diesen Gegenstand behandelt hatte, zu wiederholen, die Kunst der Blüthezeit nicht reizen mochte, während sie doch noch zu ernst und zu religiös war, um die theils spielenden, theils sinnlichen Motive, denen wir demnächst begegnen werden, zu erfinden und damit dem Stoffe neue Seiten abzugewinnen.

Die von den übrigen abzusondernden Vasengemälde, von welchen schon Jahn (a. a. O. S. 8) mit Recht bemerkt hat, daß sie einander so nahezu wiederholen, daß man offenbar einen gemeinsamen Typus als ihre Grundlage betrachten müsse, gehören kleinen Amphoren an, wie solche namentlich in Campanien häufig gefunden werden. Bekannt sind bisher folgende 4 Exemplare:

No. 14a, in der Sammlung Bourgeois-Thierry [a]),
No. 14b, in der Sammlung Hope [b])
No. 14c, in der königl. Sammlung in Berlin [c])
No. 14d, in der Sammlung der Prinzen v. Wittgenstein [d]).

Diese Bilder stellen die auf dem dahinsprengenden Stiere reitende, mit einem Chiton und Obergewande völlig bekleidete Europe dar, welche, indem sie im Wesentlichen ganz den archaïschen Typen, namentlich dem der Münze No. 13 entsprechend, sich mit der linken Hand am Horn oder am Kopfe des Stieres hält und die rechte hinter sich auf dessen Kreuz gestützt hat, nach hinten umschaut. Ohne Zweifel gilt ihr Blick einer zweiten, nur bei der Übertragung auf die Vase auf deren Kehrseite gerathenen Figur, welche in zwei Fällen (a und b) eine erschreckt entfliehende oder neugierig zuschauende Gefährtin ist, im dritten (c) ein bärtiger Mann, der in weiter Gewandung mit aufgestütztem Knotenstocke ruhig dasteht und auf dessen Deutung um so besser verzichtet wird, je weniger gewiß bei seiner verkehrten Stellung (er steht nach links, müßte aber, um hinter der Europe zu sein, nach rechts stehn) seine Zusammengehörigkeit mit der Scene der Vorderseite ist. Die Figur der Kehrseite von d ist nicht bekannt, die Mädchen aber auf a und b, welche doch füglich nicht anders, denn als Gefährtinen der Europe gedeutet werden können, stellen den Sinn dieser Bilder wohl so ziemlich unzweifelhaft fest, wenn gleich in ihnen, wie in mehren der sichersten archaïschen Europevasen jede Andeutung des Wassers fehlt.

a) Catal. Durand. No. 4, abgeb. Élite céram. I. pl. 28, vergl. p. 62 Note 2; bei Jahn a. a. O. S. 8 Note 5a, bei Stephani a. a. O. S. 107 No. 13 und 14.

b) Abgeb. bei Millin, Peintures de Vases II. pl. 6; bei Jahn a. a. O. b, bei Stephani a. a. O. 12.

c) No. 801, abgeb. bei Jahn a. a. O. Taf. Ib, a. a. O. c.

d) Vergl. Jahn a. a. O. S. 9 Note 5d.

Für die übrigen Vasengemälde kann nicht allein füglich, sondern es muss die im Gegenstande liegende Scenenfolge in der Anordnung eingehalten werden, da sich erst hiedurch der Reichthum der Motive, zu denen diese spätere Kunst gegriffen hat, übersehn lässt. In der Hauptsache handelt es sich um eine frühere, der Entführung vorangehende Scene und dann um die Entführung selbst oder den Ritt auf dem Rücken des Stieres, wobei im voraus auf die mannigfach mit den poetischen Schilderungen des ganzen Abenteuers übereinstimmenden Züge in allen diesen Bildern hingewiesen werden möge.

Von jener Einleitungsscene giebt den frühesten Augenblick

No. 15, das unedirte Gemälde an einem apulischen Krater im Musée Charles X im Louvre[a]). Europe ist hier auf einem Felsen zwischen zwei Bäumen sitzend dargestellt, in dem Felsen ist eine Höhle und in dieser eine Quelle[b]), zu der von links her eine langgewandete weibliche Figur mit einer Hydria auf dem Kopfe herankommt. Der weiss und roth gemalte, mächtige Stier naht sich der Europe mit gesenktem Kopfe wie unterwürfig[c]); sie blickt auf ihn, indem sie den Schleier lüftet. Über dem Stiere sitzt Aphrodite, vor ihm der geflügelte Eros; über Europe sind die Brustbilder einer männlichen und einer weiblichen Figur ungewisser Bedeutung angebracht.

Einen Schritt weiter führen die folgenden Bilder.

No. 16. Die bei weitem anmuthigste und reichste Darstellung findet sich auf einer hohen Amphora aus Ruvo oder Canosa, welche aus dem Besitze des Herrn Fenicia in Ruvo in denjenigen des Museo Nazionale in Neapel übergegangen ist[d]). Nicht, wie in der gewöhnlichen Überlieferung mit Blumenpflücken, sondern, ähnlich wie Nausikaa in der Odyssee und wie Oreithyia in einem Vasenbilde[e]) mit dem Ballspiel erlustigte sich Europe mit vier Gefährtinen unter der Obhut eines alten Paedagogen, als der in den Stier verwandelte verliebte Gott sich unter die Mädchen mischte und durch seine Schönheit und Zuthunlichkeit ihre und besonders der Europe

---

a) Im Jahre 1857 im 4. Schrank im Hauptbord in der Mitte; ich kann nur die Notizen mittheilen, welche ich mir vor dem Original durch die Glasscheiben machte, eine Zeichnung, welche mir Fröhner versprach ist, des Krieges wegen, nicht zu mir gelangt.

b) Vergl. Achill. Tat. a. a. O. lin. 17 sq. ὕδωρ δὲ κατὰ μέσον ἔρρει τοῦ λειμῶνος τῆς γραφῆς κτλ. und das barberinische Mosaik bei Jahn a. a. O. Taf. 2.

c) Vergl. Moschos a. a. O. vs. 93:

στῆ δὲ ποδῶν προπάροιθεν ἀμύμονος Εὐρωπείης
καί οἱ λιχμάζεσκε δέρην, κατέθελγε δὲ κούρην.

und vs. 99:

ὤκλασε δὲ πρὸ ποδοῖϊν· ἐδέρκετο δ' Εὐρωπείην
αὐχέν' ἐπιστρέψας καί οἱ πλατὺ δείκνυε νῶτον.

Ähnlich Ovid. Metam. II. vs. 865:

Nunc latus in fulvis niveum deponit arenis.

Auch Nonn. Dion. I. vs. 52:

δόχμιος ὀκλάζων κεχαλασμένα νῶτα τιταίνων
Εὐρώπην ἀνάειρε.

d) Nach Fenicia ungenau beschrieben im Bull. dell' Inst. von 1852 p. 34 u. 86 sq. besser von Minervini im Bull. arch. Napolit. N. S. II. p. 46 sq. 57 sq., im neapeler Museum (1865) mit No. 3218 bezeichnet, abgeb. bei Jahn a. a. O. Taf. Ia vergl. S. 1 f., bei Stephani a. a. O. S. 108 No. 19 und 20.

e) Vergl. Jahn a. a. O. S. 2 und daselbst die zahlreicheren Belege für das Ballspiel bei Knaben und Mädchen.

Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Der ganz vortrefflich in den kraftvollsten Formen gezeichnete, am Rücken gelb, unterwärts weiß[a]) gefärbte Stier nimmt die Mitte des Bildes ein; ganz wie in der vorigen Nummer beugt er das kurzgehörnte[b]) Haupt und den überaus mächtigen Nacken unterwürfig vor Europe und ist im Begriffe, mit einem untergeschlagenen Fusse sich vor ihr niederzulegen. Den Grund dieses Gebahrens des gewaltigen Thieres hat uns der Maler sichtbar vor die Augen gestellt, indem er auf den Rücken desselben rittlings einen gelb und weiss beflügelten Eros setzte, welcher, sehr bezeichnend, das Gesicht eifrig gesenkt, mit der Linken auf den Nacken des Stieres drückt, und mit der erhobenen Rechten wohl nicht zu einem Schlage ausholt, wie Jahn meint, als vielmehr eine Bewegung macht, welche eine Anweisung zu tieferem Beugen oder zum Niederlegen zu begleiten scheint. Ein zweiter Eros, welcher mit einer ausgebreiteten Taenie dem Stiere entgegenfliegt, weist auf den glücklichen Ausgang des Abenteuers hin. Dieser bereitet sich auch schon vor, indem Europe ihr Spiel aufgegeben hat und mit lebhaften Schritten auf den Stier herancilt, gegen den sie die Hände mit einer eigenthümlichen Bewegung ausstreckt, sei es, um diesem seinen Platz zu ihren Füssen anzuweisen, sei es, um ihn zu streicheln und zu liebkosen, wie sie dies bei Moschos[c]) thut. Auch ihre Gefährtinen, von denen drei Bälle in den Händen haben, während die vierte ein Tympanon hält, mit dessen Schlägen offenbar wie mit einem modernen italienischen Tamburino der Takt zu den tanzartigen Bewegungen des Ballspiels angegeben worden ist, auch diese Gefährtinen haben zu spielen aufgehört, nur die eine hinter der Europe erhebt den Ball noch in der Rechten, ob aber um ihn zu werfen oder mit einer natürlichen Geberde des Erstaunens, mag dahinstehn. Eine zweite, welche den, wie gewöhnlich mit einer Schleife versehenen Ball an dieser Schleife in der Linken trägt, kommt mit einem Kranze, welcher möglicherweise für die Siegerin im Ballspiele bestimmt gewesen sein mag, in der vorgestreckten Rechten von hinten auf

---

a) Auch Schriftsteller heben die weiße, einzelne auch die gelbe Farbe des Stieres hervor: s. Hesych. v. ἀργιμήτας ταῦρος· ταχύμητις ἢ λευκὸς παραγώγως· λέγεται δὲ ἐπὶ τοῦ διακομίσαντος τὴν Εὐρώπην; ähnlich Didymos bei Eustath. ad Od. II. p. 1430, Lucian, dial. deor. marin. XV. 2. λευκός τε γὰρ ἦν ἀκριβῶς. Ovid. Metam. II. vs. 852:

Quippe color nivis est und vs. 865 s. S. 434 Note c.

Sil. Ital. Pun. XIV. vs. 568:

Ardet et Europe, nivei sub imagine tauri
Vecta Jovi etc.

Anonym. in Anthol. Lat. (ed. Burm.) I. 14 vs. 3:

Europam nivei solatur amore iuvenci.

Von der gelben Farbe redet Moschos a. a. O. vs. 84:

τοῦ δ' ἤτοι τὸ μὲν ἄλλο δέμας ξανθόχροον ἔσκεν.

b) Auch dies wird schriftlich hervorgehoben, s. z. B. nur Ovid. a. a. O. vs. 855:

Cornua parva quidem, sed quae contendere possis
Facta manu puraque magis perlucida gemma.

c) Mosch. a. a. O. vs. 95:

ἡ δέ μιν ἀμφαφάασκε καὶ ἠρέμα χείρεσιν ἀφρὸν
πολλὸν ἀπὸ στομάτων ἀπεμόργνυτο καὶ κύσε ταῦρον.

Ähnlich Ovid. a. a. O. vs. 866:

Paulatimque metu dempto modo pectora praebet
Virginea palpanda manu, modo cornua sertis
Impedienda novis.

den Stier zu, wie um ihn zu kränzen[a]). Die dritte Genossin, die Tympanistria, kommt mit tanzartigem Schritte herzu, wobei sie ihren bogenförmig über ihrem Kopfe geblähten Schleier zierlich mit der Rechten hält und zu der vierten Gespielin umschaut, welche vom rechten Ende des Bildes, den Ball in der Hand, mit der rechten auf den Stier hinweisend, mit eiligeren Schritten herankommt. Während außer den Eroten noch eine hinter Europe mit einem Kranz in den Krallen hereinfliegende Taube auf Aphrodite als die Gottheit hindeutet, unter deren Einflüssen die ganze Scene sich entwickelt, scheint der alte Paedagog, welcher ganz in der in Vasengemälden dieses Stils gewöhnlichen, von Jahn mit vollem Rechte von der Bühne abgeleiteten Tracht erscheint, nicht entfernt zu ahnen, um was es sich eigentlich bei den Dingen handelt, welche unter seinen Augen vorgehn, denn er steht am linken Ende des Bildes vollkommen ruhig da, in sein kurzes Himation gewickelt und das Kinn auf den mit beiden Händen gehaltenen Krückstock gestützt; offenbar ein gut ersonnener Zug, welcher uns die Gewißheit giebt, daß Alles ohne Störung verlaufen und der verwandelte Gott zu seinem Ziele gelangen wird. Mancherlei stark stilisirte Pflanzen auf dem durch Perlenreihen in bekannter Weise angegebenen Boden vergegenwärtigen die blumige Wiese am Meeresufer, auf welcher die Mädchen spielten. Sämmtliche weibliche Gestalten sind unterschiedlos in lange aber feine Gewänder gekleidet, welche das Nackte durchscheinen lassen.

Die charakteristische und mit Dichterstellen übereinstimmende Stellung des Stieres, welche die beiden vorstehend besprochenen Vasenbilder zeigen, kehrt zum dritten Male wieder in

No. 17, dem Hauptbild einer unteritalischen Hydria im Museo Gregoriano des Vatican[b]), in welchem Europe, gekleidet in einen einfachen, ärmellosen Chiton dem unterwürfigen Stier eine durch schwarze Punkte angedeutete Schnur um die Hörner zu legen im Begriff ist[c]), während eine Gespielin — wodurch offenbar seine große Zahmheit und Gefügigkeit hervorgehoben werden soll — ihn am Schwanze gefaßt hat und der Europe zuzurufen scheint. Über dem Stiere schwebt Eros, mit Zweig und Taenie in der Linken, in der Rechten einen Kranz gegen Europe vorstreckend. Hinter dieser steht, ruhig zuschauend und auf einen Pfeiler gestützt, eine Frau, welche einen Spiegel in der rechten Hand hält. Sollte es möglich sein, in dieser etwa die Amme der Europe zu erkennen, welche dann zu dem unbefangen zuschauenden Paedagogen der Nummer 16 eine Parallele bilden würde? Nach dem ganzen Gebahren des Stieres auch in diesem Bilde sollte man in ihm den verwandelten Gott suchen, dennoch hat ihn der Maler nicht als solchen gedacht, sondern ist der schon von Akusilaos (s. oben S. 424) bezeugten, auch bei späteren Schrift-

a) Vergl. Ovid. a. a. O. vs. 867, vorige Seite Note c.

b) Ungenügend abgeb. bei Passeri, Pict. Etrusc. in vascul. tab. 5. 6, Gori, Mus. Etrusc. tab. 163. 164, Pistolesi, Il Vaticano descritto Vol. III. tav. 91, vergl. Jahn a. a. O. S. 4, der eine genaue Beschreibung von Matz benutzen konnte; bei Stephani a. a. O. S. 108 No. 17, vergl. S. 120.

c) Auch dies wieder in Übereinstimmung mit Dichterstellen, s. Ovid. a. a. O. vs. 867 (s. vorige Seite Note c) und Anonym. in der Anthol. Lat. I. 14 vs. 17:

> Inponit regina manum patiensque pericli
> mollibus intexens ornabat cornua sertis;
> nunc ubi contiguum summo tenus adtigit ore,
> et superincumbens sertis et flore coronat.

stellern[a]) wieder vorkommenden Sagenwendung gefolgt, nach welcher Zeus einen Stier zur Entführung der Europe sandte. Denn er hat etwas oberhalb der bisher genannten Personen den Zeus selbst, ausgestattet mit Kranz, Adlerscepter und Phiale, sitzend angebracht und zwar in seltener Erscheinung jugendlich, wozu ihn wie den Maler einer ihres Ortes zu besprechenden Iovase der Gedanke an die Verliebtheit des Gottes veranlaßt haben mag. Ganz folgerichtig ist es nun, daß unser Maler auch den durch Chlamys, zurückgeworfenen Petasos und das Kerykeion unzweifelhaft charakterisirten, außerdem einen Kranz haltenden Hermes in sein Gemälde aufgenommen und Zeus auf diesen hinblickend dargestellt hat. Denn ohne Zweifel soll er demnächst den Stier an seinen Bestimmungsort führen und geleiten, wie dies in mehren archaïschen Vasenbildern (oben S. 423 No. 2—4) dargestellt ist. In der dem Hermes am entgegengesetzten Ende des Bildes entsprechenden weiblichen Person wird unbedenklich Aphrodite zu erkennen sein.

Bedeutend ruhiger beträgt sich der Stier in

No. 18, dem Hauptgemälde eines gleicherweise im Museo Gregoriano des Vatican[b]) befindlichen unteritalischen Kraters, welches derselben Sagenwendung folgt. Denn auch hier ist in dem obern Theile des Bildes rechts der, diesmal bärtige, durch Scepter und Phiale charakterisirte Zeus in Person sitzend dargestellt, welchem an der linken Seite die mit Kästchen und Spiegel ausgestattete Aphrodite entspricht. Der Stier aber steht unten vollkommen ruhig und gleichgiltig gegen die Liebkosungen der Europe, welche lebhaft auf ihn zutritt und ihn mit beiden Händen zu streicheln im Begriff ist, während hinter ihr eine Gefährtin mit den Zeichen des Erstaunens sich, zu ihr umschauend, abgewendet hat. Zwischen den beiden Gottheiten schwebt über dem Stier Eros mit dem Spiegel in der Rechten und der Leiter in der Linken.

Auf das Fragment eines Mosaïks mit einer wahrscheinlich verwandten Darstellung, auf ein zweites Mosaïk (aus Halikarnaß, bei Jahn Taf. 8b), welches auch vielleicht in diese Folge gehört, sowie endlich auf ein pompejanisches Wandgemälde, welches die Handlung etwas weiter fortgeschritten zeigt, insofern Europe den Rücken des Stieres schon bestiegen hat, wird ihres Ortes zurückzukommen sein.

Eine zweite kleine Folge von Vasengemälden stellt die Scene der Entführung selbst oder den Ritt durch das Meer dar, und zwar mit mancherlei interessanten Modificationen der Auffassung und der Compositionsmotive, welche sich in Kunstwerken anderer Gattungen theils wiederholen, theils in weiterer Entwickelung fortsetzen und in ihrer Gesammtheit überblickt ein nicht unerhebliches Beispiel von der Art abgeben, wie ein und derselbe Gegenstand unter dem Einflusse des veränderten Geistes verschiedener Zeiten umgewandelt worden ist.

Der schlichtern, dem Gegenstand in seinem sachlichen Kern am meisten entsprechenden Auffassung, welche die reiferen archaïschen Kunstwerke darbieten, am nächsten steht

a) So Euripides bei Eratosth. Catast. 14. ταῦρος λέγεται ἐν τοῖς ἄστροις τεθῆναι διὰ τὸ Εὐρώπην ἀγαγεῖν ἐκ Φοινίκης ἐς Κρήτην διὰ τοῦ πελάγους, ὡς Εὐριπίδης φησὶν ἐν τῷ Φρίξῳ. Vergl. andere, spätere Zeugnisse bei Jahn a. a. O. S. 4 Note 5 und bei Stephani a. a. O. S. 87 f.

b) Abgeb. bei Passeri a. a. O. tab. 2. 3, d'Hancarville, Ant. étrusques, grecques et romaines II. pl. 11, Dubois-Maisonneuve, Introd. à l'étude des vases pl. 65, vergl. Jahn a. a. O. S. 5, bei Stephani a. a. O. S. 108 No. 16, vergl. S. 119.

No. 19, das Hauptbild einer unteritalischen Amphora die einst im Besitze Pacileos in Neapel war[a]). Hier eilt der überaus mächtige, wiederum kurzgehörnt dargestellte Stier in lebhaftem Trabe durch das Meer, welches zu unterst im Bilde durch sei es Klippen, auf denen Seesterne liegen, sei es etwas zackig ausgefallene Wellen, in welchen die Seesterne schwimmen und weiter hinauf durch einen Fisch, eine Krabbe und einen Sepin angedeutet ist. Europe sitzt im leichten, gestickten Chiton[171]), welcher den Körper durchscheinen läßt[b]), und von ihrer linken Schulter ein wenig herabgleitet, geschmückt mit einem Perlenhalsbande, sonst schlicht genug auf seinem Rücken genau in der Stellung, in welcher sie Ovid (Metam. a. a. O. vs. 874) beschreibt:

et dextra cornum tenet, altera dorso
imposita est[c]),

nur daß sie hier nicht, wie bei Ovid, zurück schaut (respicit), sondern das Gesicht mit etwas ängstlichem Ausdruck, welchem die ganze Haltung ihres Körpers entspricht, vorwärts gesenkt hat. Von bogenförmig wallenden oder bauschenden Gewändern, welche von der Europe mit einer Hand gehalten in mehren späteren Kunstwerken und in dichterischen Schilderungen vorkommen, ist hier noch keine Rede, nur ein kleines um ihre Arme geschlungenes Obergewand wird hier vom Gegenzuge der Luft rückwärts geweht. Eros, mit einer breiten, maeandergeschmückten Taenie, welche er in den Händen ausbreitet, fliegt der Hauptgruppe nach, vor welcher, unter dem rechten Vorderbeine des Stieres ein größerer Fischschwanz vielleicht nur der Rest eines Delphins ist, möglicherweise aber auch auf eine der Hauptgruppe auf einem Delphin oder Hippokampen vorausreitende Nereide, wie deren mehre in No. 20 dargestellt sind, hinweisen könnte. Darüber kann nur eine neue Untersuchung des beschädigten Gefäßes vielleicht entscheiden. Hinter dem Stiere steht mit einem knotigen Stabe in der weit vorgestreckten Rechten ein unterwärts in ein buntgestricktes Himation, welches den Oberkörper bis auf den linken Arm nackt sehn läßt, gekleideter, bekränzter Mann von höchst würdevollem Ansehn als vollkommen ruhiger Beschauer des Abenteuers da. Millingen, welchem Höck folgt, nennt diesen Mann, in dessen Bekränzung er Pinien zu erkennen meint[d]), Poseidon, welcher nach einer wenigstens ein Mal bezeugten Sagenwendung[e]) seinem Bruder den Stier zur Entführung der Europe stellte und welcher, aber freilich in anderer Situation als hier, auch bei Moschos a. a. O. vs. 116 und bei Lukian a. a. O. § 3 vorkommt. Wegen des Mangels eines Dreizacks, durch

---

a) Abgeb. bei Millingen, Peintures de vases de div. coll. pl. 25, wiederholt bei Höck, Kreta Bd. I. Taf. 3 und in der Élite céram. I. pl. 27; bei Jahn a. a. O. S. 9, bei Stephani a. a. O. S. 108 No. 15 u. 18, vergl. S. 122, und siehe noch Welcker, Üb. eine kret. Colonie in Theben S. 8. Die im Bull. dell' Inst. von 1844 p. 94 von Braun beschriebene und mit Recht gerühmte Vase kann keine andere sein als diese, sie muß also den Besitzer gewechselt haben.

b) Vergl. Achill. Tat. a. a. O. p. 5. lin. 23 sq.: λευκὸς ὁ χιτών· ἡ δὲ χλαῖνα πορφυρᾶ· τὸ δὲ σῶμα διὰ τῆς ἐσθῆτος ὑπεφαίνετο κτλ.

c) Ähnlich auch Achill. Tat. a. a. O.: αἱ χεῖρες ἄμφω διετέταντο, ἡ μὲν ἐπὶ κέρας, ἡ δὲ ἐπ' οὐράν.

d) Im Bull. dell' Inst. a. a. O. nennt ihn Braun coronato d'alloro.

e) Schol. Germ. ad Arat. Phaenom. T. II. p. 55 (ed. Buhle): Nigidius hunc Jovem a Neptuno fratre per gratiam adduxisse, qui in figura tauri sensum humanum haberet, quem Jupiter Sidonem misit, ut Europam Agenoris filiam ad se portaret etc.

welchen man Poseidon charakterisirt zu sehn erwarten sollte, beruft sich Millingen auf ein Vasengemälde [a]), in welchem Poseidon ohne Dreizack als Zuschauer bei Theseus' Sinisabenteuer erscheine. Im Bulletino des Instituts a. a. O. gilt dieser Mann für den Vater der entführten Jungfrau, Phoinix oder Agenor und dieser Deutung haben sich auch Stephani und Jahn a. d. a. Oo. angeschlossen, der Letztere mit dem Hinzufügen, man könne auch die Benennung Kadmos vorschlagen. Allein gegen diesen letztern Namen spricht wohl schon die Bärtigkeit der fraglichen Figur und dann der Umstand, daß in keiner litterarischen Überlieferung von Kadmos' Anwesenheit beim Raube seiner Schwester auch nur eine Spur ist, welche auch nach dem bekannten Zuge der Sage, daß Agenor oder Phoinix seine drei Söhne aussandte, um die verlorene Schwester zu suchen, einigermaßen befremdlich erscheinen müßte. Aber auch für den Vater des entführten Mädchens will sich die hier sehr bestimmt ausgeprägte, vollkommen ruhige und imposante Stellung durchaus nicht schicken und es wird daher wahrscheinlich am gerathensten sein, die Figur Zeus zu benennen, in dessen Hand man allerdings, wie Stephani bemerkt hat, eher ein eigentliches Scepter als den hier dargestellten Stab erwarten sollte, der aber wenigstens ein Mal sicher [b]), vielleicht auch ein zweites Mal [c]) mit einem ähnlichen Stabe anstatt eines Skeptron nachweisbar ist.

In größerer Umgebung finden wir die Hauptgruppe wieder in

No. 20, dem Gemälde einer großen apulischen Amphora mit Volutenhenkeln im berliner Museum [d]). Auch hier geht der Ritt durch das Meer, welches zunächst durch im Felde verstreute Fische und Sepien angedeutet ist. Europe, gekleidet in reiche, aber wiederum durchscheinende Gewandung, sitzt bequem, fast lässig auf dem schönen und mächtigen Stiere, dessen Horn sie auch hier mit ihrer Linken gefaßt hat, während sie jedoch die andere Hand nicht auf das Kreuz des Stieres aufstützt, sondern mit derselben einen Gewandzipfel über der Schulter emporzieht [e]). Das ist der Beginn des später zum fliegenden Bogen fortgebildeten Gewandmotivs. Wie in der vorigen Nummer schaut Europe auch hier nicht zurück, sondern mit leise nach links geneigtem Haupte vorwärts, allein ohne jede Spur von Ängstlichkeit, welche sich auch in ihrer Haltung nicht ausspricht. Dem Zeusstiere, denn so werden wir ihn nennen dürfen, wo der Gott nicht persönlich anwesend ist, voran fliegt ein Eros, zurückblickend, eine Taenie in der Linken, die Rechte gegen den Stier mit gekrümmten Fingern ausgestreckt, fast als wolle er ihn führen oder an einem, freilich nicht gemalten, Zügel leiten [f]). Besonderes Interesse bietet die, auch von

---

a) Millin, Peintures de vases I. pl. 34.

b) In dem Vasenbilde mit dem Parisurteil aus Ponte della Badia bei Gerhard, Apul. Vasengem Taf. C, in m. Gall. heroischer Bildw. Taf. 10 No. 5.

c) In dem von Stephani im Compte-rendu etc. von 1862 Taf. 6 publicirten Vasenbilde mit Marsyas, vergl. oben S. 182 Vase LL.

d) Gerhard, Berlins ant. Bildw. No. 1023, abgeb. in dessen Apul. Vasengem. Taf. 7; bei Jahn a. a. O. S. 49, bei Stephani a. a. S. S. 107 No. 10 vergl. S. 123.

e) Übereinstimmend bei Moschos a. a. O. vs. 125:

ἡ δ' ἄρ' ἐφεζομένη Ζηνὸς βοέοις ἐπὶ νώτοις
τῇ μὲν ἔχεν ταύρου δολιχὸν κέρας, ἐν χερὶ δ' ἄλλῃ
εἴρυε πορφυρέην κόλπου πτύχα.

f) Dies scheint mit dem übereinzustimmen, was Achill. Tat. a. a. O. p. 6 lin. 5 sq. sagt; Ἔρως εἷλκε τὸν βοῦν .... ἐπέστραπτο δὲ ὡς ἐπὶ τὸν Δία καὶ ὑπεμειδία κτλ.

Dichtern und Schriftstellern[a]) in diese Scene, nur in noch ungleich größerer Figurenzahl und Mannigfaltigkeit eingeführte Umgebung von Nereiden, welche hier auf verschiedenen Seethieren die Hauptgruppe geleiten. Die erste derselben reitet auf einem Hippokampen voran, einen Schilfstengel und ein Tympanon in den Händen haltend; hinter ihr fliegt eine Taube. Die zweite auf einem »Seegreifen«, wie Gerhard, oder einem »Seedrachen«, wie Jahn dies Fabelthier getauft hat, reitet hinter Europe in entgegengesetzter Richtung mit einem Fächer in der Linken, während sie mit der Rechten einen weiß gemalten Ball einer dritten Nereide — denn zu einer andern Benennung, Amphitrite etwa, ist kein genügender Grund vorhanden — darzureichen im Begriff ist. Diese, welche in seltsamer, kunstreiterhafter Stellung auf dem Rücken zweier Delphine steht, welche sie an sehr ausführlich dargestelltem Zaumzeuge lenkt, streckt die Linke zum Empfange des Balles vor. Der Schilfstengel der ersten Nereide ist ein ihr zukommendes, wenn auch nicht grade gewöhnliches Attribut, auch den Fächer kann man allenfalls als einer Trägerin gehörend betrachten, Ball aber und Tympanon haben mit den Nereiden gewiß Nichts zu schaffen und man braucht sich nur des Gemäldes No. 16 zu erinnern, um es in hohem Grade wahrscheinlich zu finden, daß diese Gegenstände, welche wir dort in den Händen von Europes Gespielinen fanden, dieser gehören und ihr, wahrscheinlich auch nebst dem Fächer, als ein werther Besitz von den gegen die Geliebte des höchsten Gottes dienstfertigen Nereiden an den Ort ihrer neuen Bestimmung nachgetragen werden. Dadurch erklärt sich auch das Interesse, welches die Nereiden an diesen Gegenständen nehmen, groß genug, um die eine mit dem Balle, den sie der Gefährtin zeigen will umkehren, die andere sich um dessen Inempfangnahme bemühen zu lassen. Auch wird die ganze Composition unter diesem Gesichtspunkte sinniger und gemüthvoller belebt.

In ähnlicher Weise kehrt eine größere Umgebung wieder in

No. 21 a. b. c, den Gemälden dreier aus den Ausgrabungen bei Kertsch stammender, in der Vasensammlung der kaiserl. Ermitage in Petersburg aufbewahrter Fischteller (πινακίσκοι ἰχθυηροί oder ἰχθυαροί[b]) von flüchtigem Stile, welche allerdings alle drei mehr oder weniger stark verletzt (besonders b. und c.), dennoch aber hinreichend erhalten sind, um feststellen zu lassen, daß sie alle drei in den Hauptsachen dieselbe, in den Nebenumständen verschieden modificirte, aus dem am besten erhaltenen Exemplar (a) vollständig zu erkennende Composition wiederholen.

---

a) Vergl. Moschos a. a. O. vs. 115 sq.:

ἡ δὲ τότ' ἐρχομένοιο γαληνιάασκε θάλασσα,
κήτεα δ' ἀμφὶς ἄταλλε Διὸς προπάροιθε ποδοῖϊν.
γηθόσυνος δ' ὑπὲρ οἶδμα κυβίστεε βυσσόθε δελφίς.
Νηρεΐδες δ' ἀνέδυσαν ὑπὲξ ἁλός, αἱ δ' ἄρα πᾶσαι
κητείοις νώτοισιν ἐφήμεναι ἀντοχέοντο. κτλ.

Lucian a. a. O. 15. 3: Ἔρωτες παραπετόμενοι μικρὸν ὑπὲρ τὴν θάλατταν, ὡς ἐνίοτε ἄκροις τοῖς ποσὶν ἐπιψαύειν τοῦ ὕδατος, ἡμμένας τὰς δᾷδας φέροντες ᾖδον ἅμα τὸν ὑμέναιον· αἱ δὲ Νηρῇδες ἀναδῦσαι παρίππευον ἐπὶ τῶν δελφίνων, ἐπικροτοῦσαι, ἡμίγυμνοι αἱ πολλαί. τὸ δὲ τῶν Τριτώνων γένος καὶ εἴ τι ἄλλο μὴ φοβερὸν ἰδεῖν τῶν θαλαττίων ἅπαντα περιεχόρευε τὴν παῖδα κτλ. Achill. Tat. a. a. O. p. 6 l. 3.

b) Vergl. (Stephani) Die Vasensammlung in der kaiserl. Ermitage: a. No. 1915, abgeb. im Compte-rendu etc. von 1866 Taf. 3, vergl. S. 79 ff.; b. No. 1799; c. No. 1800 vergl. Compte-rendu a. a. O. S. 81 f.; bei Jahn a. a. O. S. 49 f.

In dem Gemälde a. bietet diese, wenn man von einer Figur absieht, dem Verständniß keinerlei Schwierigkeiten. Durch das im ganzen Umkreise des Bildes durch viele große und kleine Fische bezeichnete Meer wird Europe von dem galoppirenden Stiere dahergetragen, auf dessen Rücken sie jedoch hier nicht mehr wie in den bisher betrachteten Bildern sitzt, sondern an dessen Seite sie, mit der linken Hand ein Horn haltend, angeschmiegt gleichsam daherschwebt, wie dies in mehren der folgenden Kunstwerke, in manchen aber weit sinnlicher gewendet, als hier, sich wiederholt. Denn hier ist weder in der Haltung der Europe, welche die Rechte erhebt, als wolle sie einen, nicht dargestellten, Schleier lüften, noch in ihrer aus einem einfachen dorischen Chiton bestehenden Tracht irgend etwas sinnlich Reizendes. Dem Stiere voran schwebt ein Eros mit einem mäßig großen Kasten auf der Linken, der Hauptgruppe folgt ein zweiter mit einem Tympanon in beiden Händen, aber wohl kaum dasselbe schlagend. Wir werden schwerlich irren, wenn wir in dem Kasten und dem Tympanon so gut wie in Tympanon, Fächer und Ball der vorigen Nummer, der Europe gehörende Gegenstände erkennen, welche ihr hier Eroten, wie dort Nereiden nachtragen. Zwei Nereiden, gleichmäßig in dorische Chitone gekleidet und gleichmäßig auf dem Rücken von Hippokampen getragen, aber mit leeren Händen folgen der Hauptgruppe und bilden das Geleit der Europe. Zwischen beiden sitzt, ihrer Bewegung entgegen, aber umschauend auf einem wie mitten im Meere befindlichen, nicht ausgedrückten Gegenstande, über den er sein Gewand gelegt hat, also etwa einem Felsen oder einer Klippe, ein ganz nackter, mit einem Dreizack ausgestatteter Jüngling. Dies ist die einzige Figur, welche der Erklärung Schwierigkeiten entgegensetzt, Schwierigkeiten, welche Stephani (a. a. O. S. 88 f.) auch nach meinem Dafürhalten wie nach Jahns Urteile nicht zu heben im Stande gewesen ist, indem er den Jüngling als Atymnos benennt, den wir als Begleiter und nach einigen Genealogen Bruder der Europe kennen[a]). Denn, von allem Andern abgesehn, ist es, und das ist von großer Bedeutung, nicht richtig, wenn Stephani sagt, Europe werde von diesem Jüngling »erwartet«, da man von ihm, welcher sich hinter der Europe und, wie gesagt, mitten im Meere zwischen den zwei der Europe folgenden Nereiden befindet, weit eher sagen könnte, er sei von Europe verlassen. Aber auch dies würde nicht zutreffen, da er auf einem Punkte sitzt, an welchem offenbar der Zug vorbeigeht und diesem Zuge gelassen nachschaut. Bei einem mit dem Dreizack ausgestattetem Wesen denkt man zuerst an Poseidon; für diesen würde auch der Sitz auf einem Felsen im Meere vortrefflich passen und es verdient Beachtung, daß mehre Dichter und Schriftsteller[b]) ihn als bei der Entführung der Europe und dem großen Zuge über das Meer anwesend nennen, abgesehn davon, daß er es war, welcher nach einer schon oben (S. 438) bemerkten Sagenwendung dem

a) Vergl. Preller, Griech. Mythol. 2. Aufl. II. S. 133 und Jahn a. a. O. S. 30 f.

b) Moschos a. a. O. vs. 120:

καὶ δ' αὐτὸς βαρύδουπος ὑπεὶρ ἅλα Ἐννοσίγαιος
κῦμα κατιθύνων ἁλίης ἡγεῖτο κελεύθου
αὐτοκασιγνήτῳ κτλ.

Lucian a. a. O.: ὁ μὲν γὰρ Ποσειδῶν ἐπιβεβηκὼς ἅρματος παροχουμένην τὴν Ἀμφιτρίτην ἔχων προῆγε γεγηθὼς ὁδοποιῶν νηχομένῳ τῷ ἀδελφῷ·

Nonn. Dion. I. vs. 60:

καὶ πλόον εἰλιπόδην ἐπεθάμβεε Κυανοχαίτης κτλ.

Bruder den Stier stellte. Da es sich nun auch in diesem Bilde bei dem Träger der Europe nicht um den in den Stier verwandelten Zeus handelt, sondern um einen von diesem oder von Poseidon gesendeten Stier, was klar daraus hervorgeht, daß Zeus selbst, — denn an dem Namen kann nicht der leiseste Zweifel sein —, neben welchem ein dritter Eros steht, die herankommende Europe offenbar am Ufer Kretas auf einem Throne sitzend erwartet, so würde auch dies zu der Bezeichnung der fraglichen Figur als Poseidon sich bestens fügen. Poseidon aber erwartet man entschieden bärtig zu sehn und es fragt sich nur, ob er auch in unbezweifelbarer Weise unbärtig und als reiner Jüngling nachgewiesen werden könne. Ob dies in den alten Münzen von Paestum der Fall sei, mag für jetzt um so mehr dahinstehn, als diese auch im besten Falle für ein so spätes Vasenbild eine Parallele von nur zweifelhaftem Werthe bilden würden; anders aber ist es mit einem unedirten Vasengemälde unteritalischen Stils im Museo Nazionale von Neapel (No. 1864), von welchem ich dem leider! von dem gegenwärtigen Kriege hinweggerafften Dr. Carl Strube eine Zeichnung verdanke. In diesem, Poseidons Liebe zur Amymone angehenden Vasengemälde steht dieser Gott in einer der fraglichen Figur auf der petersburger Vase vollkommen entsprechenden Jünglingsgestalt auf den Dreizack gestützt vor der von ihm angeredeten Amymone. Nun kann man freilich sagen, daß Poseidon hier so gut wie Zeus in der Coghill'schen Iovase und in der oben No. 17 besprochenen Europevase deswegen jugendlich gebildet sei, weil es sich um seine Liebe handelt und es soll auch keineswegs verkannt werden, daß dieses Motiv zum Grunde liegt. Allein daß Vasenmalern in dieser Periode die Vorstellung eines Poseidon in Jünglingsgestalt nicht so durchaus fern lag, dies beweist das neapeler Vasengemälde gewiß und vielleicht brauchen wir nicht mehr, um nun auch in dem Jünglinge des kertscher Vasengemäldes den Poseidon anzuerkennen, auf welchen im Übrigen alle Umstände deutlich genug hinweisen.

Es wurde schon oben bemerkt, daß die Gemälde der beiden anderen Fischteller No. 21 b. und c. in der Hauptsache der Composition mit dem des soeben besprochenen übereinstimmen. In beiden wiederholt sich der am Ufer auf einem Throne sitzende Zeus, beide Male oberwärts zerstört; in b. steht auch der Eros neben ihm, während der zweite mit dem Kasten auf der linken und hier mit dem Tympanon in der rechten Hand zu ihm heranschwebt, gefolgt von dem Stiere, auf welchem, abweichend von a., hier Europe reitet. In c. fehlen die genannten Theile zwischen Zeus und dem Stiere, der ebenfalls nur theilweise erhalten ist, auf dem aber Europe ebenfalls gesessen zu haben scheint. In beiden Bildern folgt dann der dritte Eros, in c. mit dem Tympanon, in b. mit einer Taenie in der Hand und auf diesen eine Nereide auf dem Seepferd. An diese schließt sich in c. ganz wie in a. auf einem Gewandstücke ein nackter, sitzender Mann, der aber hier bärtig dargestellt und unter welchem einer der durch das ganze Bild zerstreuten Fische angebracht ist, wie um recht deutlich zu machen, daß er sich mitten im Meere befindet. Gesteht man der Erklärung des entsprechenden Jünglings in a. als Poseidon auch nur einige Wahrscheinlichkeit zu, so wird man noch weniger Schwierigkeit finden, denselben hier wieder zu erkennen, obwohl er keinen Dreizack hat[172]. Diesen hält an seiner Statt eine vor ihm an der Stelle der zweiten Nereide in a. angebrachte

Tritonin[a]) in der linken Hand. In b. ist an die Stelle der sitzenden Figuren in a. und c. ein nach links schreitender, aber nach rechts umblickender bärtiger Mann getreten, welcher bis auf ein über die Arme geworfenes schmales Gewandstück nackt, bekränzt und mit einem Scepter ausgestattet ist; zu seinen Füßen ist auch hier ein Fisch angebracht und vor ihm wiederholt sich, größtentheils zerstört, die Tritonin von c. oder ein ihr entsprechender Triton, während hier am Ende der ganzen Reihe, also hinter Zeus, aber in entgegengesetzter Richtung, d. h. in derjenigen, in welcher sich der Zug bewegt, eine ruhig dastehende, mit einem einfachen Chiton bekleidete und mit einem Scepter ausgestattete Frau den in a. und c. vorhandenen Personen hinzugefügt ist. Bei den bärtigen Figuren in b. und c. könnte man, meint Stephani selbst (Compte-rendu a. a. O. S. 98), wohl an Poseidon denken; allein er giebt diese Deutung wieder auf, indem er ihr den Einwand entgegenstellt, »daß der Künstler, wenn er von dieser Vorstellung ausgegangen wäre, den fraglichen bärtigen Mann nicht denen, welche die Europe auf Kreta erwarten, sondern denen, welche sie begleiten, hätte zugesellen müssen«. Was es mit diesem Erwarten der Europe auf Kreta in a. auf sich habe, ist oben besprochen worden; wie wenig aber in b. und c. von einem solchen die Rede sein könne, ist durch die geflissentlich neben den fraglichen Figuren angebrachten Fische und durch den Umstand zur Genüge klar, daß auf dieselben noch eine Figur (Triton oder Tritonin) folgt, welche ebenfalls nur im Meere gedacht werden kann. Trotz dem Mangel des Dreizacks also wird der Gedanke an Poseidon ungleich näher liegen, als derjenige Stephanis an den König Asterios oder Asterion von Kreta, welchem Zeus die Europe überlassen haben soll, nachdem er ihrer Liebe genossen hatte[b]). Durch diese Vermuthung wird Stephani weiter zu der Annahme genöthigt, welche auch nicht die mindeste Wahrscheinlichkeit hat, in b. seien zwei Scenen zu unterscheiden und in der hinter Zeus ruhig stehenden gegen den angeblichen Asterios hingewendeten Frau, welche sich ziemlich sicher als Aphrodite wird erklären lassen, sei abermals Europe zu erkennen, welche sich eben ihrem sterblichen Gemahle »nähere«. Faßt man, und zwar ohne Zweifel mit Recht, die Bilder auf a. und c. als einheitlich auf, so ist es schon dadurch unmöglich, die dritte Wiederholung wesentlich derselben Composition in zwei Scenen zu zerfällen und es ist auch dazu nicht der geringste Anlaß vorhanden, wenn man nur festhält, daß in solchen rund umlaufenden Gemälden die Enden der Composition und des gleichsam nur rund gebogenen Bildstreifens da zu suchen sind, wo die Bewegung und Stellung der Figuren in entgegengesetzter Richtung aus einander geht, wo also, wie es hier bei Zeus und der

---

a) Tritonen im Gefolge des Zuges der Europe über das Meer kennt sowohl Moschos a. a. O. vs. 122:

τοὶ δ' ἀμφί μιν (Ἐννοσίγαιον) ἠγερέθοντο
Τρίτωνες, πόντοιο βαρύθροοι αὐλητῆρες,
κόχλοισιν ταναοῖς γάμιον μέλος ἠπύοντες.

wie Lukian (a. a. O. s. S. 410 Note a) und einen oder den Triton Nonn. a. a. O. I. vs. 61:

Τρίτων δ' ἠπεροπῆα Διὸς μυκηθμὸν ἀκούων
ἀντίτυπον Κρονίωνι μέλος μυκήσατο κόχλῳ
ἀείδων ὑμέναιον.

b) Hesiod und Bakchylides bei Schol. Il. XII. 292, Apollod. III. 1. 2, Lykophr. Alex. vs. 1298, Nonn. Dion. I. vs. 353.

Frau mit dem Scepter (Aphrodite) der Fall ist, die Personen einander den Rücken kehren. Schneidet man hier ein, so kann man füglich erklären, daß so wie Zeus die Europe auf Kreta erwartet, Aphrodite sich am Ausgangspunkte der Entführung befinde und der im Meere sitzende oder dahinschreitende Poseidon etwa die Mitte des Weges bezeichne, welchen der Stier mit seiner schönen Beute zurückzulegen hatte.

Von Vasengemälden bleibt nur noch eines zu erwähnen,

No. 22, das Innenbild einer apulischen Schale in der wiener Sammlung[a]), deren Außenbilder Eros mit Spiegel und Tympanon schwebend und eine Frau mit dem Schmuckkästchen darstellen. In dem Europebilde wiederholt sich das Motiv, welches uns zuerst in No. 21 a begegnet ist und welches in späteren Kunstwerken wiederkehrt, daß Europe nicht auf dem Stiere reitet, sondern, hier im ganz durchsichtigen, von der linken Brust herabgeglittenen Chiton, mit Halsband und Haarschmuck stattlich ausgeputzt, zur Seite des Stieres dahinschwebt, auf dessen Nacken sie den Arm und zwischen dessen Hörnern sie die rechte Hand ruhen läßt, während sie mit der Linken einen im Winde rückwärts flatternden Schleier erhebt. Wellen sind hier unter dieser Gruppe, auf welche sich die Darstellung beschränkt, nicht angegeben.

Ein Gemälde von roher etruskischer Provinzialmanier auf einer kleinen Amphora in München[b]), stellt ein auf einem sehr großen Stiere gekauert sitzendes, auffallend kleines und vollständig nacktes Weib dar, welche sich mit der Linken am Horne hält und die Rechte gegen ihr Gesicht erhebt. Die Beziehung auf Europe, welche schon Jahn a. a. O. in Frage stellte, welcher in seiner neuen Arbeit über diesen Gegenstand diese Vase stillschweigend ganz übergeht, ist, wie auch Stephani a. a. O. richtig bemerkt hat, nicht hinreichend gesichert. Wäre aber auch in der That Europe gemeint, so könnte uns das Bild seiner eigenthümlichen Roheit wegen nur wenig interessiren.

An die Vasengemälde reihen wir am füglichsten einige

bunte Reliefe an Thongefäßen,

welche ihrer Entstehungszeit nach als Producte der zu elegantem Luxus entwickelten Thonbildnerei mit den zuletzt genannten Vasen zusammengehören.

Die Exemplare sind die folgenden:

No. 23, aus den Ausgrabungen bei Kertsch, in der Sammlung der kaiserl. Ermitage in Petersburg[c]),

No. 24, aus Athen, in einer dortigen Privatsammlung[d]),

No. 25, aus Athen, in Burgons Besitze[e]).

In No. 23 wird Europe noch sitzend von dem Stiere durch die unter seinen Füßen angegebenen Wellen getragen, aber die Art, wie sie, mit dem Körper rückwärts gewendet, an den Hals des Stieres, welchen sie mit dem linken Arm umfaßt,

---

a) Vergl. v. Sacken u. Kenner, Die Sammlungen des k. k. Münz- u. Antiken-Cabinets S. 164 No. 93, abgeb. bei Jahn a. a. O. Taf. 8 a, vergl. S. 46.

b) In Jahns Verzeichniß der münchener Vasensammlung No. 268, bei Stephani a. a. O. S. 107 No. 11; mir liegt eine Durchzeichnung vor, welche ich Brunn verdanke.

c) Abgeb. bei Stephani a. a. O. Taf. II. No. 33, vergl. S. 108 No. 21.

d) Abgeb. bei Jahn a. a. O. Taf. 9 b, vergl. S. 47 Note 1 b.

e) Abgeb. bei Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 50 No. 1; bei Jahn a. a. O. S. 47 Note 1 a, bei Stephani a. a. O. S. 108 No. 22.

nahe angeschmiegt dasitzt, ist von der Darstellungsart der Vasengemälde sehr verschieden und sehr üppig, nicht minder üppig ist es, daß sie hierbei vollkommen nackt erscheint, denn ein sehr weites, im Winde flatterndes Gewand, welches sie mit der rechten Hand erhebt, zieht sich nur über den Rücken des Stieres unter ihrem Körper hin und bildet dessen Hintergrund. Das Ganze ist überaus anmuthig und schön, aber ausgesprochen sinnlich und mit diesem sinnlichen Charakter stimmt auch der Ausdruck von Europes vorwärts in die Ferne schauenden Gesicht überein. Die bunten Farben, mit welchem dies Relief ohne Zweifel bemalt gewesen ist, sind verloren gegangen.

Das Relief No. 24, bei welchem ebenfalls nur Spuren weißer und rother Farbe erhalten sind, und fast ganz übereinstimmend dasjenige No. 25 wiederholt das Motiv, welches uns in den Vasenbildern No. 21a. und 22 begegnet ist, indem Europe auch hier nicht auf dem Stiere reitet, sondern mit auf seinen Nacken gestütztem linkem Arme an seine Seite geschmiegt dahinschwebt. Aber das Sinnliche dieses Motivs erscheint hier noch dadurch gesteigert, daß die Jungfrau wie in der vorigen Nummer vollkommen nackt erscheint, indem auch hier das bauschende Gewand, welches sie mit der rechten Hand emporzieht, nur den Hintergrund ihres Körpers bildet.

Ehe wir uns nun der spätern Kunst zuwenden, in deren Werken uns zum Theil Parallelen zu den bereits besprochenen Darstellungen, zum andern Theile Steigerungen der in diesen waltenden Motive begegnen werden, ist hier noch auf einige

Münzen

einzugehn, welche sich von der großen Mehrzahl der übrigen, späten und ziemlich einförmig den Ritt durch das Meer darstellenden Münzbilder, sowohl der Entstehungszeit wie dem Gegenstande nach sehr wesentlich unterscheiden.

Es ist dies eine Folge von Münzen von Gortys auf Kreta, alle mit einem umschauenden Stier auf der Kehrseite, deren interessanteste, ihrem künstlerischen Charakter nach der besten Kunstzeit angehörende Typen von Jahn (a. a. O. S. 25 ff. mit den Abbildungen Taf. 9e—k, wiederholt auf der VI. Münztafel unter No. 2—7) zusammengestellt und in einer Weise besprochen sind, welche seinem Nachfolger nicht viel zu sagen übrig läßt, indem Jahn aus der Sache gemacht hat, was aus derselben angesichts des Mangels positiv belehrender litterarischer Quellen überhaupt gemacht werden kann.

In diesen Münzen aber handelt es sich nicht mehr um die Entführung der Europe oder um die Vorbereitungen zu derselben, sondern, wie Jahn es vollkommen sachgemäß ausgedrückt hat, »um den ἱερὸς γάμος, in welchem der zeugungskräftige Gott des Himmels im Frühling die bräutliche Erde umfängt«[173].

Mehre antike Schriftsteller[a]) reden von einer bei Gortys stehenden Platane, welche, sie allein unter den umstehenden, die Blätter im Winter nicht abwarf; dies

a) Theophrast. Hist. plant. I. 15. ἐν Κρήτῃ δὲ λέγεται πλάτανόν τινα εἶναι ἐν τῇ Γορτυναίᾳ πρὸς πηγῇ τινι, ἢ οὐ φυλλοβολεῖ· μυθολογοῦσι δὲ ὡς ὑπὸ ταύτῃ ἐμίγη τῇ Εὐρώπῃ ὁ Ζεύς· τὰς δὲ πλησίας πάσας φυλλοβολεῖν. Plin. N. H. XII. 11. est Gortynae in insula Creta iuxta fontem platanus una insignis utriusque linguae monumentis numquam folia dimittens, statimque ei Graeciae fabulositas superfuit, Jovem sub ea cum Europa concubuisse. Auch Varro, R. R. I. 7. 6: Cretae ad Gortyniam dicitur platanus esse, quae folia hieme non amittat.

Wunder führte der Glaube der Griechen darauf zurück, daß unter dieser Platane Zeus und Europe sich ehelich vereinigt hatten. Neben dem heiligen Baume war ein Quell, in welchem Europe nach der Vermählung gebadet haben sollte [a]), ähnlich wie Hera im Bache Kanathos bei Argos sich alljährlich wieder zur Jungfrau badete [b]).

Auf dem Stamm und in den Zweigen dieser Platane, deren immerwährendes Grün so recht handgreiflich zeigt, daß es sich bei der heiligen Hochzeit des Zeus und der Europe wie bei derjenigen von Zeus und Hera, um eine Frühlingsverbindung des Himmels und der Erde handelt, unter welcher Alles sproßt und grünt, finden wir die Europe in den fraglichen Münzbildern sitzend. In einigen derselben (s. No. 2, 3, 4) sitzt sie bald mit bekleidetem (No. 2, 3) bald mit nacktem (4) Oberkörper einsam und in einer Stellung, welche auf Trauer oder Nachsinnen schließen läßt, die rechte Hand neben sich auf den Baumstamm gestützt, auf die linke das gesenkte Haupt lehnend. In No. 3 erscheint neben dem Stamme der Kopf und Hals eines riesig großen Adlers.

Es ist dies eine keineswegs leicht verständliche Vorstellung, zu deren Aufklärung Jahn (a. a. O. S. 27) einerseits an die von Horaz [c]) geschilderte Situation der nach der wunderbaren Fahrt unter der schirmenden Platane Zuflucht suchenden Europe erinnert, andererseits darauf hinweist, daß wo ein ἱερὸς γάμος gefeiert wird, auch ein Moment eintritt, wo die Göttin aus Zorn, Eifersucht oder sonst einem Motive sich dem Gotte entzieht, verschwindet, sich versteckt, dann gesucht und gefunden wird [174]). Demgemäß, meint er, werde die Europe hier, als die in der Platane, wie Hera im samischen Mythos im Lygos, versteckte, in ihr sich bergende Geliebte des Zeus zu denken sein. Es kann und soll nicht gesagt werden, daß Jahn mit dieser letztern Deutung, welcher er den Vorzug giebt, nicht das Richtige getroffen habe, allein ein Bedenken bleibt dabei übrig. Durch jene Entfremdung der Göttin von dem liebenden Gotte wird in den Parallelmythen und besonders deutlich in dem argivischen der Hera (s. Anm. 174) die Zeit des Vorfrühlings und der Zustand der eben noch nicht von den Lenzregen des Himmels zu neuem grünendem und blühendem Leben erweckten Erde dargestellt. Auch der Lygos, in welchem nach der samischen Mythenwendung das verlorene Herabild gefunden wird, um dann in den Tempel zurückgebracht zu werden, deutet auf das erste sprossende Grün des nahenden Frühlings. Ist dem aber so, so fragt es sich, ob man die von Zeus getrennte, sich ihm entziehende und in Einsamkeit trauernde Europe grade in den Zweigen der immergrünen Platane als dem Orte ihrer Vereinigung mit dem Gotte wird suchen und voraussetzen dürfen und nicht minder, wie sich dann der

---

a) Vergl. außer Theophrast und Plinius in der vor. Note Antig. Caryst. Mirab. 163: καὶ περὶ τοῦ κατὰ τὴν Κρήτην ὑδατίου .... παραδεδόσθαι τοῖς Κρησίν, ἀπ᾽ ἐκείνου λούσασθαι τὴν Εὐρώπην ἀπὸ τῆς τοῦ Διὸς μίξεως. Vergl. andere Zeugnisse bei Jahn a. a. O. S. 26 Note 1.

b) Pausan. II. 38. 2: πηγὴ Κάναθος καλουμένη· ἐνταῦθα τὴν Ἥραν φασὶν Ἀργεῖοι κατὰ ἔτος λουμένην παρθένον γίνεσθαι κτλ.

c) Horat. Carm. III. 27. 57:

vilis Europe, pater urguet absens:
quid mori cessas? potes hac ab orno
pendulum zona bene te secuta e-
lidere collum.

in No. 3 erscheinende Adlerkopf, welcher doch ohne Zweifel auf die Gegenwart des Zeus hindeutet, erklären lassen wird?

Leichter sind die drei noch übrigen Münzen zu erklären, welche das Gemeinsame haben, daß sie Europe mit einem in natürlichen Proportionen dargestellten Adler gruppirt zeigen. Die erste derselben (Münztafel VI. No. 5) bildet gewissermaßen einen Übergang von den zuvor besprochenen zu den beiden letzten, insofern in ihr Europe nicht in einer bestimmten Handlung dem Adler gegenüber gefaßt ist, sondern vollkommen ruhig, aber durchaus nicht in einer trauernden oder nachdenklichen, sondern in einer sehr stattlich ruhigen, an thronendes Sitzen erinnernden Haltung erscheint, wobei sie, oberwärts unbekleidet mit der ruhig herabhangenden Rechten den neben ihr sitzenden Adler wie zutraulich umfaßt hält. Sehr bemerkenswerth sind hier gewisse Einzelheiten ihres Costüms, so der Stephanos (Jahn redet irrig von einer hohen Stephane) oder flache Kalathos, welcher ihr Haupt bedeckt und das mit einem kleinen Vogel bekrönte Scepter, welches sie mit der Linken aufstützt. Man kann nicht behaupten, wohl aber, wie auch Jahn (S. 29) gethan hat, nur sehr wahrscheinlich finden, daß mit dem kleinen Vogel auf dem Scepter derselbe Kukkuk gemeint sei, welcher das Scepter von Polyklets Hera in Argos schmückte und über dessen Bedeutung nach dem argivischen Heramythus (s. Anm. 174) kein Zweifel sein kann. Er würde die Europe, welche der ihr Haupt schmückende Stephanos oder Kalathos anderen Erdgöttinnen, der Hera insbesondere, nahe rückt, als die Frühlingsbraut des Zeus bezeichnen. Ganz besonders bei dieser in voller Ruhe dargestellten Europe aber liegt der von Jahn (S. 27) angeregte Gedanke an ein, wie andere Götterbilder[a]) im Baum aufgestelltes Cultusbild der Göttin überaus nahe, welchem der Adler neben Stephanos und Kukkuksscepter mehr als Attribut denn in bestimmter Handlung oder zum Ausdruck eines einzelnen Momentes des Mythus beigegeben ist.

Anders in den beiden letzten Münzen (No. 6 und 7). Hier ist lebendige Handlung und, wenn nicht Alles täuscht, die Einleitung und der Vollzug des »ἱερὸς γάμος«, wie es Jahn (S. 28) richtig bezeichnet hat, dargestellt. In No. 6 blickt Europe, indem sie mit der Linken den Schleier hebt, welcher noch kurz vorher ihren nackten Oberkörper gedeckt haben wird, auf den zu ihrer Rechten sitzenden und seinerseits zu ihr umschauenden Adler; in No. 7 aber finden wir diesen, den sie, mit der Rechten den Schleier erhebend, mit der Linken an sich drückt, mit ausgebreiteten Flügeln in ihren Schooß geschmiegt, ganz so wie den Schwan in den der Leda, so daß über die Bedeutung kein Wort weiter zu verlieren ist.

Nun ist allerdings vollkommen wahr, daß uns keinerlei Zeugniß dafür vorliegt, daß sich Zeus, um Europes Liebe zu genießen, in einen Adler verwandelt habe, ja Clemens[b]) sagt vielmehr gradezu Ζεὺς Εὐρώπῃ διὰ ταύρου συνῆλθεν. Allein, ob dieses im engern Wortsinne aufzufassen sei und demnach eine Parallele zu dem bildet, was von Pasiphaë bekannt ist, oder ob man es im weitern Sinne auf die zur Entführung der Europe angenommene Stiergestalt deuten könne, steht keineswegs fest und das Letztere ist mindestens eben so wahrscheinlich wie das Erstere.

---

a) Siehe die Beispiele bei Jahn a. a. O. Note 6 und 7 (die in Note 5 genannten sind zweideutig).

b) Clem. Homil. V. 13.

Möglicherweise hat auch in einer spätern Sagenwendung die alte hieratische Brutalität eine Umwandelung in eine, wenigstens aesthetisch annehmbarere Form stattgefunden, oder aber die bildende Kunst, welche jene kaum darstellen konnte, hat, vielleicht nicht ohne Einwirkung dessen, was Ledadarstellungen geläufig gemacht hatten, diese Umwandelung vorgenommen. Auf das Eine wie auf das Andere, vielleicht aber noch besser auf die zweite Alternative, läßt sich der in dem fraglichen Münzbilde neben der Europe gebildete Stierkopf deuten, welcher neben dem was dargestellt ist, an dasjenige zeichenweise erinnern mag, was eigentlich hätte dargestellt werden sollen. Aber sei dem wie immer man glauben mag, weiter als bis zu diesen oder ähnlichen Vermuthungen, wie sie auch Jahn ausgesprochen hat, können wir ohne bestimmt lautende Zeugnisse, welche uns fehlen, schwerlich gelangen.

Spätere Kunst.

Den Hauptbestand der Europemonumente der spätern Kunst bilden

Wandgemälde und Mosaiken,

welche nach den beiden Arten ihrer Technik getrennt zu behandeln um so weniger Veranlassung ist, je gleichartiger sich in ihnen die Motive entwickeln, dergestalt, daß man ohne Zweifel am sichersten und vollständigsten zur Übersicht dessen gelangt, was im Bereiche dieses Gegenstandes von der alten Malerei geleistet worden ist, wenn man die einzelnen Monumente, wie dies auch Jahn, nur in zu weiter Ausdehnung, auf die Werke aller Perioden gethan hat, nach den Motiven zusammenordnet. Daraus ergiebt sich zunächst eine Scheidung derjenigen Darstellungen, welche die Einleitung zur Entführung und derjenigen, welche die Entführung selbst angehn, denn nur um diese beiden Scenen handelt es sich in den hier zunächst zu besprechenden Bildwerken. Für beide Classen sei hier vorweg noch einmal an die dichterischen Schilderungen erinnert, welche schon bei den Monumenten des vorigen Abschnittes als Parallelen zu manchen einzelnen Zügen benutzt wurden [a]) und hier wieder so benutzt werden sollen. Eine nicht geringe Anzahl dieser Züge und zwar solcher von durchaus malerischem Charakter, treten in den verschiedenen Schilderungen mit so großer Beständigkeit auf, daß man sie nur aus einer Quelle ableiten kann. Und wenn diese Quelle ohne Zweifel mit Recht in bildlichen Darstellungen gesucht werden muß, so liefert dies einen neuen Beweis für die weite Verbreitung dieser Darstellungen [b]), von denen ja auch eine so ansehnliche Zahl auf uns gekommen ist.

Auf die Einleitungsscene scheint sich zu beziehn

No. 26, ein stark fragmentirtes Bild in dem schon oben (S. 409) zu den Danaë-

---

a) Zu den schon oben citirten muß hier noch als ganz augenscheinliche Schilderung eines Gemäldes das anakreontische Gedicht bei Bergk, Poet. lyr. p. 830. No. 52 mit dem Anfange

ὁ ταῦρος οὗτος, ὦ παῖ
Ζεύς μοι δοκεῖ τις εἶναι κτλ.

gerechnet werden.

b) Jahn bemerkt a. a. O. S. 6 Note 3, Libanius Ethop. 2. T. IV. p. 1097 lasse einen Maler unter den geläufigen Gegenständen, welche sie darstellten, aufzählen: τὸν Δία .... τὴν Εὐρώπην φέρειν ἐπὶ τῶν ὤμων ἠνάγκαζον καὶ περαιοῦσθαι διὰ χρωμάτων τὴν θάλατταν.

monumenten angeführten Mosaïk von Palermo[a]). Erhalten sind nur die vier Beine eines weißen, ruhig stehenden Stieres und der untere Theil einer vor ihm stehenden Frau im Mantel (Himation?), welcher die Beine bedeckte, den Oberkörper nackt ließ. Der Gedanke, daß Europe, welche mit dem Stiere tändelt, eher als Pasiphaë gemeint sei, wird dadurch nahe gelegt, daß zwei andere Felder dieses Mosaïks (bei Heydemann 4 und 5) Leda und Danaë darstellen, während ein viertes von Heydemann (a. a. O. No. 6), wenn auch nur frageweise auf Antiope bezogen wird.

Ferner wird zu den Darstellungen der Einleitungsscene gerechnet werden dürfen

No. 27, ein Bild in einer Abtheilung der von Newton in Budrum (Halikarnaß) ausgegrabenen reichen Mosaïkfußböden einer römischen Villa aus späterer Kaiserzeit, jetzt im britischen Museum[b]), in welchem Jahn die Entführung selbst nach dem oben zu No. 21 a, 24 und 25 besprochenen Motive zu erkennen glaubte, nach welchem Europe nicht auf dem Stiere reitet, sondern an seine Seite geschmiegt und mit dem einen Arm auf seinen Nacken gelehnt neben ihm dahinschwebt. Hier aber ist von einer schwebenden Stellung nicht die Rede, sondern Europe, oberwärts bis zum halben Beine von dem blauen Gewand entblößt, mit einem reichen Blätterkranz im Haar und zwei goldenen Armspangen geschmückt, scheint ruhig neben dem gelblichen Stiere zu stehn, der seinen Kopf nach ihr herumwendet und um dessen Hals sie den linken Arm, von dem nur die Hand ausgedrückt ist, geschlungen hat, während sie die Rechte so hält, als wolle sie dem Stier etwas darbieten[c]), wonach er sich umwendet. Daß nicht die Entführung selbst gemeint sei, geht außer aus dem Umstande, daß Europe sich nicht auf den Nacken des Stieres lehnt, sondern auf ihren Füßen steht, auch aus dem ruhigen Stande des Stieres, welcher nur das rechte Vorderbein gebogen hat, endlich aus dem Baum hervor, welcher hinter der Gruppe angebracht ist. Bei der Entführung würde man den Stier in Bewegung, Europe schwebend und aufgelehnt und statt des Baumes Wellen unter den Füßen des Stieres erwarten dürfen.

Einen etwas spätern Augenblick der Begebenheit zeigt

No. 28, ein übrigens sehr zerstörtes Wandgemälde im sog. Scavo del principe di Montenegro[d]). Hier sitzt »Europe bekleidet mit einem feinen gestickten Chiton und Schuhen, einen Mantel über den linken Arm und rechten Schenkel schon auf dem Rücken des Stieres, dessen Haupt sie mit der Rechten berührt. Um sie sind fünf Mädchen gruppirt, bekleidet mit Chiton und Mantel, zum Theil bekränzt, von welchen die eine eine Guirlande um den Hals des Stieres legt[e]) und eine andere in der erhobenen Rechten eine Guirlande fliegen läßt«. (Helbig.)

---

a) Von Heydemann in der Archaeol. Zeitung von 1869 S. 40 unter No. 11 (vergl. die Planskizze S. 39) auf Pasiphaë, von Jahn a. a. O. S. 5 nach einer Photographie auf Europe bezogen.

b) Vergl. Newton, Travels and discoveries in the Levant II. p. 75, auch in dessen Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae II. I. p. 295, Bull. dell' Inst. von 1860 p. 105 f., abgeb. bei Jahn a. a. O. Taf. 8 b, vergl. S. 47; bei Stephani a. a. O. S. 109 No. 34

c) Jahn meint, sie lege die rechte Hand auf die Brust, nach der von ihm nach einer Photographie gegebenen Zeichnung ist dies bestimmt nicht der Fall.

d) Vergl. Helbig, Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens S. 37 No. 123; bei Jahn a. a. O. S. 5.

e) Vergl. oben S. 435 f. zu No. 16 u. 17.

In wiefern einer entsprechenden Darstellung, allerdings nicht unwahrscheinlicherweise, ein zweites, aus Pompeji in das Museo Nazionale in Neapel versetztes Gemälde angehört, und wie dieses die Scene in den jetzt fehlenden Personen durchgeführt hat, läßt sich nicht mehr entscheiden. Den Rest, soweit er antik ist, beschreibt Helbig a. a. O. unter No. 122 so: »rechts ist das Vordertheil eines auf dem Rasen stehenden Stieres erhalten. Ein Eros, geschmückt mit Arm- und Fußspangen, eine braune Chlamys über den linken Arm und rechten Schenkel, einen Stab in der Rechten schreitet darauf zu und erhebt die Linke, in welcher er Kräuter zu halten scheint, gegen das Kinn des Thieres. Links oben sind die mit Spangen geschmückten Beine eines zweiten, schwebenden Eros erhalten«.

Unter den Darstellungen der Entführung selbst begegnet uns das Motiv des Reitens oder Sitzens der Europe auf dem Stiere, das in manchen Kunstwerken anderer Technik (s. unten) noch festgehalten ist, in den Malereien außer in dem von Achilles Tatius beschriebenen Gemälde, auf welches wegen seiner reichern Ausstattung mit Figuren weiterhin zurückzukommen sein wird, nicht häufig mehr, am schönsten in

No. 29, einem Mosaïkbild in Medaillenform in der Villa Casali in Rom, von welchem sonst unbekannten Monumente Jahn a. a. O. S. 47 eine Beschreibung des Dr. Matz mittheilt. Dasselbe, welches sich durch seine harmonische Farbenwirkung sehr auszeichnen soll, »zeigt den nach links schwimmenden, weiß mit violetter Schattirung gefärbten Stier, den Hals mit einer grünen, gelbgesäumten Schärpe umwunden, der den Kopf in die Höhe der Europe zuwendet. Europe, nackt bis auf das die unteren Theile bedeckende rosarothe Gewand, das auf den Knien hellgelb schillert, sitzt bequem auf dem Rücken des Stieres und hält mit der Linken das segelartig über ihr flatternde rosarothe Gewand[a]). Der ganze Grund des Medaillons hat eine gedämpfte, blaugrüne Wasserfarbe, durch welche die im Wasser befindlichen Beine des Stieres durchschimmern, was vortrefflich ausgedrückt ist«.

Sodann finden wir es wieder in

No. 30, einem im Jahre 1866 in Salzburg entdeckten Mosaïk[b]), das aber nur als eine im Ganzen unerfreuliche, rohe Nachahmung besserer Kunstwerke gelten kann. In achteckigem, von reichen Ornamenten umgebenem Felde sprengt der braunrothe Stier durch das in grünlich blauen Streifen angegebene Wasser, umschauend zur Europe, welche, sich an einem seiner Hörner haltend, auf seinem

---

a) Vergl. Moschos a. a. O. vs. 129:

Κολπώθη δ' ἀνέμοισι πέπλος βαθὺς Εὐρωπείης
ἱστίον οἷά τε νηός, ἐλαφρίζεσκε δὲ κούρην.

Ovid. Metam. a. a. O. vs. 875:

tremulae sinuantur flamine vestes

Ders. Fast. V. 609:

aura sinus implet flavos movet aura capillos.

Lucian a. a. O. 2. τῇ λαιᾷ μὲν εἴχετο τοῦ κέρατος .... τῇ ἑτέρᾳ δὲ ἠνεμωμένον τὸν πέπλον ξυνεῖχεν. Auch Achill. Tat. s. unten; endlich Nonn. Dion. I. vs. 69:

καὶ δολόεις Βορέης γαμίῃ δεδονημένον αὔρῃ
φᾶρος ὅλον κόλπωσε δυσίμερος.

b) Vergl. Fr. Kenner, Das röm. Bad u. Mosaïkbild im Chiemseehof in Salzburg in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission u. s. w. Wien 1868 S. 51 ff., abgeb. bei Jahn a. a. O. Taf. 8c, vergl. S. 47 f.

Rücken sitzt und mit der Linken ihr bogenförmig gebauschtes grünes Gewand hält, welches im Übrigen, nur noch über dem rechten Schenkel liegend, ihren ganzen, fast in grader Vorderansicht dargestellten, im Verhältniß zu dem kümmerlichen Stiere plumpen Körper nackt sehn läßt. Ihr Kopf ist zerstört. Ein drittes Beispiel s. unten No. 39.

Hierneben stellt sich das schon in Vasengemälden und Terracottareliefen (oben No. 21a, 24 und 25) vorkommende Motiv des Schwebens der Europe neben dem Stiere, auf dessen Hals sie sich mit dem einen Arme lehnt, in folgenden Wandgemälden:

No. 31, in der sog. Casa delle pescatrici in Pompeji[a]). »Europe (völlig nackt) liegt an der Flanke des braunen Stieres angelehnt und hält mit der Rechten den Zügel desselben, mit der linken in Schulterhöhe ihr hellviolettes Gewand, welches weiter unten über ihre Schenkel flattert« (H.). Das Meer ist nicht angegeben, weil das Ganze als schwebende Gruppe behandelt ist, die Lage des Mädchens zeigt, daß der Weg durch das Wasser geht.

No. 32, in einem Hause der Strada di Olconio in Pompeji[b]). »Europe, mit goldfarbigem Haarbande, lehnt an der Seite des braunen Stieres, indem sie sich mit der Rechten beim Horne festhält und die Linke an seinen Hals legt. Ein hellviolettes Gewand flattert bogenförmig hinter ihrem Rücken und über ihren linken Schenkel[c]). Darüber schwebt ein Eros, eine Peitsche in der Linken und hält mit der Rechten das um die Stirn des Stieres gewundene Seil[d]). In dem Meere, dessen Charakter trefflich wiedergegeben ist, spielt ein Delphin« (H.).

No. 33, in der sog. Casa del poeta in Pompeji[e]). Europe, nackt bis auf den in verschiedenen Windungen um ihren Körper geschlungenen Schleier hat den Hals des Stieres umfaßt und hält sich mit beiden Händen an seinem Kopfe.

Das Motiv, nach welchem Europe in diesen Gemälden mit dem Stiere gruppirt ist, kehrt, wie dies für Niemanden, welcher antike Kunstwerke kennt neu sein wird, nicht selten in Wandgemälden und Sarkophagreliefen bei Nereiden wieder, welche mit Seestieren gruppirt sind[f]); es kann daher auch nicht überraschen, gelegentlich einmal eine Europe als Nereide angesprochen zu finden, wie dies mit unserer Nummer 32 geschehn ist[g]); aber es kann diese Thatsache und die andere, daß um Europe in mehren Kunstwerken und dichterischen Beschreibungen mancherlei Wesen des Meeres gruppirt sind, doch nicht ausreichend gelten um uns zu veranlassen, Europe im Chore poseidonischer Wesen auch in solchen Kunstwerken anzuer-

a) Helbig a. a. O. No. 127 abgeb. Mus. Borbon. III. 19, bei Zahn, Die schönsten Ornamente u. s. w. I. 38b, Ternite, Wandgemälde 3. Abth. Hft. IV. Taf. 31, vergl. Welcker, Alte Denkm. IV. S. 191. Bei Jahn a. a. O. S. 47 Anm. 3b.

b) Helbig a. a. O. No. 128, wo weitere Litteratur notirt ist. Unedirt. Bei Jahn a. a. O. a.

c) Vergl. oben zu No. 29.

d) Vergl. oben S. 439 zu No. 20.

e) Helbig a. a. O. No. 129, s. weitere Litteratur daselbst, abgeb. klein, innerhalb der Darstellung der ganzen Wand im Mus. Borbon. II. tav. A, bei Zahn a. a. O. I. 38a; bei Jahn a. a. O. c.

f) So z. B. Wandgemälde: bei Helbig a. a. O. No. 1034. 1035. Sarkophagreliefe z. B.: im Louvre, bei Clarac, Mus. de sculpt. II. pl. 207. 196, im Vatican, Mus. Pio-Clem. IV. 33, im Campo Santo von Pisa ihrer zwei, in Rom (wo?), Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 100. 1. u. a.

g) In Fiorellis Giornale degli scavi von 1861 p. 82.

kennen, in welchen sie nicht den Mittelpunkt der Composition bildet, sondern als eine Nebenfigur erscheinen würde. Das von Jahn a. a. O. Taf. 9a veröffentlichte, S. 50 f. besprochene vaticanische Relief gehört demnach schwerlich in diesen Kreis.

In einer andern kleinen Folge von Gemälden, denen auch etliche Kunstwerke anderer Art entsprechen, erscheint Europe auf dem Rücken des Stieres gelagert, wobei sie bald von vorn, bald von hinten gesehn wird. Je mehr es in diesen Kunstwerken wesentlich ornamentalen Charakters auf einen üppigen, sinnlichen Ausdruck ankam, welcher theils durch die Lage des Weibes, theils durch den Contrast ihres fast ganz nackten und des unmittelbar denselben berührenden thierischen Körpers erreicht wird, um so weniger wird man sich wundern, hier gelegentlich den mythologischen Charakter namentlich im Beiwerke mehr oder weniger vernachlässigt zu finden.

Am einfachsten erscheint dieses Motiv in

No. 34, einem Wandgemälde in der sog. Casa di Sallustio in Pompeji [a]. »Europe liegt auf dem Rücken des braunen, das Meer durchschwimmenden Stieres, welcher sich zärtlich nach ihr umsieht. Schmeichelnd legt sie die Linke an sein Kinn, während sie mit hinter das Haupt zurückgestreckter Rechten ihr gelbes, bogenförmig hinter ihr flatterndes Gewand hält. Hinter ihr schwebt ein Eros mit gelber Chlamys, die Rechte jubelnd erhoben, in der Linken das öfter wiederkehrende, noch unerklärte alabastronförmige Geräth. Im Wasser Delphine« (H.).

Ferner in

No. 35, einem ähnlichen Gemälde in der sog. Casa del Laberinto daselbst [b], in welchem nur der Eros fehlt, dagegen hinter dem Stiere ein Seedrache emporschnellt, sowie in

No. 36, einem abermals ähnlichen Bilde der sog. Casa delle forme di creta [c], wo jedoch alle Umgebung fehlt. — Auch in

No. 37, einem Felde in dem Deckengemälde der Titusthermen [d] wird man in dem größtentheils unbekleideten Weibe, das auf einem hoch dahinsprengenden Stiere liegt, eben des ornamentalen Charakters wegen Europe anerkennen dürfen, obgleich kein Wasser unter den Füßen des Stieres angegeben ist.

Diese Gemälde beschränken sich entweder ganz auf die Hauptgruppe oder geben diese mit geringem Beiwerk; zu ihnen gesellt sich noch

No. 38, ein aus Luceria in der Capitanata stammendes, im Museo Nazionale bewahrtes Mosaïk, welches indessen bisher nur aus einer kurzen Beschreibung oder vielmehr Erwähnung Finatis [e] seiner Existenz nach bekannt ist, ohne daß sich angeben ließe, ob es Europe sitzend oder gelagert auf dem Stiere oder endlich

---

a) Helbig a. a. O. No. 124. Unedirt.

b) Helbig a. a. O. No. 125. Unedirt.

c) Helbig a. a. O. No. 126. Unedirt.

d) Abgeb. in Bartoli, Picturae ant. cryptar. Rom. et sepulcr. Nason. II. (append.) tab. 5; bei Jahn a. a. O. S. 48 Anm. 4, bei Stephani a. a. O. S. 108 No. 25.

e) Finati, Il regal Museo Borbonico descritto etc. Napoli 1842 p. 334. »Prima di chiudere la descrizione di questi musaici dobbiam dire ... del novello pavimento non ha guari ritrovato in Lucera di Capitanata e che ora trovasi provvisoriamente depositato in questa stanza medesima. .... E di palmi dieci circa per palmi otto e presenta su fondo bianco segni del Zodiaco in mosaico nero disposti in circolo, e nel mezzo il ratto di Europa a diversi colori lavorato«.

an seine Seite geschmiegt darstelle, ob es also genau an dieser Stelle in die Folge der Europemonumente gehört. Dies in Farben ausgeführte Bild wird von einem weißen Rahmen eingefaßt, in den mit schwarzen Würfeln die Thierkreiszeichen eingelegt sind, worin man wohl einen Beleg sehn darf, daß es sich in der That um Zeus' Abenteuer mit der Europe handelt.

Die folgenden Gemälde fügen der Hauptgruppe mehr oder weniger reiche Umgebung zu und versetzen das Ganze in eine landschaftliche Scenerie. Am bescheidensten geschieht dies in

No. 39, einem Wandgemälde aus dem Grabe der Nasonier[a]). Hier sitzt Europe auf dem in der rechten Hälfte des Bildes durch die Wellen gestreckten Laufes dahinsprengenden Stiere und man kann hierin und in ihrem Zurückschauen noch eine Reminiscenz älterer Compositionsweise anerkennen, nur darf dabei nicht unbemerkt bleiben, daß sie nicht allein oberwärts vollkommen nackt, von einem mit beiden Händen gehaltenen, bogenförmig wallenden Schleier überbauscht gemalt ist, sondern eine geradezu cokette, fast möchte man sagen leichtfertige Haltung hat, so daß das Ganze nicht weniger sinnlich und üppig ist, als eine der beiden so eben besprochenen Compositionen. Der Blick der Entführten geht zurück auf drei Gespielinen, welche, am Lande, im linken Theile des Bildes, zurückgeblieben, eine erschreckte Gruppe bilden. Drei mit Giebeldächern geschmückte Gebäude und einige Bäume, welche zu dieser Gruppe den Hintergrund bilden, mögen den Palast und Garten des Vaters der Europe oder, wenn der Maler so gelehrt war, das Heiligthum des Asklepios[b]) andeuten sollen, aus welchem Zeus die Europe entführte. — Als

No. 40 muß hier ein schon früher erwähntes von Achilles Tatius beschriebenes Gemälde eingefügt werden, von dem es sehr gleichgiltig ist, ob er dasselbe wirklich, wie er angiebt, im Tempel der Astarte in Sidon oder sonstwo gesehn, ja beinahe auch gleichgiltig, ob es wirklich als ein einzelnes bestimmtes Kunstwerk existirt hat, oder ob der Romanschriftsteller seine rhetorische Schilderung aus mehr als einer Darstellung zusammengelesen. Es soll dies Letztere nicht etwa behauptet werden, denn es liegen, wie auch Jahn a. a. O. S. 6 bemerkt hat, gegen das Ganze keine wesentlichen Bedenken vor; allein das, worauf es ankommt, ist, daß in der Beschreibung kaum ein Zug sich findet, welcher nicht in erhaltenen Kunstwerken seine Analogie hätte und daß dies ganz entschieden auf reale künstlerische Anschauung, nicht auf bloße dichterische Phantasie zurückführt. Hier der wesentliche Inhalt der Beschreibung[c]): Die Scene des Bildes ist eine Wiese oder ein mit einer Mauer umschlossener Garten, in welchem hohe Bäume ein von der Sonne durchschienenes Laubdach bilden, Blumen reihenweise gepflanzt sind und den eine

---

a) Abgeb. bei Bartoli a. a. O I. tab. 17, wiederholt bei Montfaucon, Antiquité expliquée I. pl. 20. 2 und bei d'Agincourt, Peint. pl. 5 No. 4; bei Jahn a. a. O. S. 6 f., bei Stephani a. a. O. S. 108 No. 24.

b) Schol. Germ. Arat. Phaen. T. II. p. 55 (ed. Buhle) Nigidius hunc Jovem a Neptuno fratre per gratiam adduxisse, qui in figura tauri sensum humanum haberet, quem Jupiter Sidonem misit, ut Europam ... ad se portaret ..... Sidonem venit ibique Europam inter aequales suas ludentem in templo Aesculapii conspexit etc. Vergl. Strabon. XVI. p. 756: μετὰ δὲ Βηρυτόν ἐστι Σιδών .... μεταξὺ δὲ ὁ Ταμύρας ποταμὸς καὶ ὁ τοῦ Ἀσκληπιοῦ ἄλσος.

c) Achill. Tat. de Leucipp. et Clitoph. amorib. ed. Jacobs I. 1.

in der Mitte sprudelnde, in Canäle abgeleitete Quelle bewässerte [a]). Ein Gärtner (ὀχετηγός) war an diesem Wasser beschäftigt, ihm Abfluß zu verschaffen. Am Ufer die Gefährtinen der Europe, welche ihren Reihentanz aufgegeben haben und mit bekränzten wallenden Haaren im aufgeschürzten Chiton, mit bleichen Wangen, geöffnetem Munde, ausgestreckten Händen ihren Schrecken kundgebend der Entführten, einige bis in das Wasser selbst, aber nicht weit, nacheilen. Der Stier erscheint mitten im Meere, welches röthlich schimmernde Wellen gegen das Ufer wirft, auf hoch unter den Tritten seiner Füße emporgebäumten Wogen dahinschwimmend. Die Jungfrau sitzt auf der Mitte seines Rückens, nicht rittlings, sondern quer, die geschlossenen Füße an der Seite des Stieres; mit der Linken hält sie sich an seinem Horne, die Rechte stützt sie auf sein Hintertheil. Ein weißer, unter der Brust gegürteter Chiton, welcher die Formen durchscheinen läßt, bedeckt den obern Theil des Körpers der Europe bis zur Scham, eine purpurne Chlaina ist um die Beine geschlagen. Mit beiden Händen hält sie zugleich die Enden ihres Schleiers, der sich, vom Winde wie ein Segel gebläht, über ihrem Haupte bogenförmig wölbt. Delphine umgaukeln, Eroten umspielen den Stier, den ein kleiner geflügelter, mit Bogen und Fackel ausgestatteter Eros leitet (εἷλκε), indem er triumphirend auf den seinetwegen in einen Stier verwandelten Gott zurückblickt.

Weniger figurenreich, als in diesem Gemälde, aber immer figurenreicher, als in einem andern erhaltenen Kunstwerk, ist die Umgebung der Hauptgruppe in

No. 41, einem gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Palestrina (Praeneste) gefundenen Mosaïk, welches in einem Schlafzimmer des Palastes Barberini in Rom aufbewahrt wird [b]) und in einigen Zügen an das von Achilles Tatius geschilderte Gemälde erinnert. Die Scene ist hier ein wild felsiges Meeresufer mit schmalem von kleinen Buchten zerschnittenem Strande. Die Berge nach hinten sind braun, die Felsen vorn treten, grau, gelb und weiß in den lichten, grün und braun in den schattigen Stellen, leuchtend hervor. In der Abbildung bei Bartoli scheint aus den Felsen rechts im Mittelgrunde eine Quelle zu rinnen, welche aber in der neuen Abbildung bei Jahn wenigstens nicht sicher zu erkennen ist und von demselben im Texte nicht erwähnt wird. Die Hauptgruppe ist einfach genug; noch nahe beim Ufer sprengt in der Mitte des Vordergrundes der ziemlich plump gezeichnete, weiße, bräunlich schattirte Stier durch das weiß und grün spielende Wasser; auf seinem Rücken ist, wie in No. 34—37 Europe gelagert, welche aber hier, größtentheils nackt, von hinten gesehn wird. Mit der Linken hält sie sich am Horne des Stieres, mit der Rechten erhebt sie einen Theil des ihre Beine umgebenden, tief orangegelben, röthlich schattirten Gewandes. Von einer Umgebung von Eroten und Meerwesen ist hier keine Spur, dagegen finden wir rechts im Vordergrunde zwei Zuschauer, welche in der neuen Zeichnung deutlich als weibliche Wesen erscheinen und welche in leichter ländlicher Tracht, gewiß Nichts sein können, als wenig genau charakte-

---

a) Vergl. oben S. 434 No. 15.

b) Vergl. Beschreibung Roms III. II. S. 431, abgeb. in Ciampini, Vett. mon. I. 33, vergl. p. 82, Turnbull, Treatise on picture (oder: A curious collection of anc. pictures) pl. 8 (beide Abb. mir unbekannt), Bartoli a. a. O. II. (app.) tab. 12, ganz klein und schlecht wiederholt bei d'Agincourt, Peint. pl. 13. 8, neuestens bei Jahn a. a. O. Taf. 2 nach einer Zeichnung von Schulz, welchem auch die Angabe der Farben verdankt wird, vergl. S. 7 f.; bei Stephani a. a. O. S. 109 No. 32.

risirte Localfiguren. Die erstere derselben, welche in einem hoch aufgeschürzten und die rechte Brust entblößenden roth und gelben (aus einem Thierfell gemachten?) Chiton und mit weißen roth gebundenen Stiefeln vor den Felsen steht, scheint die rechte Hand zum ἀποσκοπεῖν, wenn nicht im Gestus des Erstaunens zu erheben, die zweite ragt neugierig zuschauend nur mit dem nackten Oberkörper aus den Felsen hervor und ist theilweise zu sehr zerstört, um in allen Einzelheiten verständlich zu sein. Am Strande oberhalb der Hauptgruppe eilen fünf Gefährtinnen der Europe in zwei Gruppen von drei und zwei Personen geschieden mit den Gebärden von Staunen und Schrecken, lebhaften Schrittes und mit fliegenden Gewändern und Haaren von links nach rechts. Die hintere Gruppe von dreien drückt einfach nur das Angedeutete aus und bietet dem Verständniß nicht die mindeste Schwierigkeit[a]; anders die vordere von zwei Figuren, die ein grauer, braun schattirter Schleier in großem Bogen überwallt und welche zum Theil so sehr zerstört ist, daß das eigentliche Motiv dieser Gruppe schwer festzustellen sein dürfte[b]. Dem Anscheine nach sinkt die vordere dieser beiden in raschem Laufe vordringenden Mädchen der Genossin rückwärts in die umschlingenden Arme; wirkt hier ein plötzlicher heftiger Schrecken? und vor was? Dies ist um so unklarer, als das hintere der beiden Mädchen zu den drei Genossinnen zurückblickt. Jahn nimmt das Motiv des Schreckens ohne Weiteres an und erklärt es sogar für unzweifelhaft, daß der Anblick der Halbfigur eines oben zwischen den Felsen erscheinenden bärtigen und mit rother Chlamys bekleideten Mannes, welcher einen langen, nach unten dicker werdenden Stab mit der Rechten hoch aufstützt, diese Schreckwirkung hervorrufe. Mag sein, darüber kann man nicht absprechen; allein wenn dem so ist, so wird Jahns Erklärung, derselbe sei ein naher Angehöriger der Europe, welcher durch das Hilfegeschrei der Jungfrauen aufmerksam gemacht, zum Schutze herbeieile, ihr Vater Agenor[c] oder ihr Bruder Kadmos, in hohem Grade unwahrscheinlich. Was wäre denn bei dessen Erscheinen für ein Anlaß zu einem so heftigen Erschrecken? Die Scene, daß bei Mädchenentführungen die Gefährtinen, Schwestern oder Gespielinen der Geraubten einem herbeikommenden Verwandten zueilen ist eine in der alten Kunst sehr gewöhnliche (s. oben S. 400 Noten f. und g.), aber von einem Erschrecken vor dessen Erscheinung ist darin nie eine Spur. Vor Agenor, um von Kadmos ganz zu schweigen, den diese bärtige Figur sicherlich nicht darstellt, wenn er selbst hier angenommen werden dürfte[d], könnte nur eine etwa der Mitschuld an der Entführung sich bewußte Gefährtin der Europe erschrecken; wer aber mag dergleichen Motive, welche uns nicht überliefert worden, hier voraussetzen, und wer würde sie gegenüber der Einheit der Handlung und des psychologischen Interesses für passend finden? Nein, stünde das Motiv des bis zum Umsinken heftigen Er-

---

a) »Das Gewand der ersten Figur links ist orange, in den Schattenpartien braun, der Schleier weiß, an beiden Enden blau, die Sandalen dunkelroth. Das Gewand der zweiten ist blau, der Schleier weiß mit braunem Schatten, der Leibgürtel weiß, die Sandalen roth. Das Gewand der dritten ist roth, die Lichtpartien dunkelgelb, der Mantel weiß, Leibgürtel und Sandalen roth« (J.)

b) »Das Gewand der ersten Figur nach links hin ist grün und gelb, das Gewand der zweiten weiß mit röthlichen Schatten« (J.).

c) Für den Vater oder Paedagogen der Jungfrau hält ihn auch Stephani a. a. O. S. 122.

d) Vergl. oben S. 439 zu No. 19.

schreckens des vordersten Mädchens vor der männlichen Erscheinung oben in den Felsen unbedingt fest, so würde man in dieser letztern kaum einen Andern, als den leibhaftigen Zeus voraussetzen dürfen, zu dessen Anwesenheit wir in anderen Kunstwerken Parallelen haben, dem die Stellung und auch der rothe Mantel ganz wohl anstehn würden und der sein wildes Ansehn vielleicht dem nicht ganz gelungenen Bestreben des Malers dankt, ihn imposant darzustellen.

No. 42. Ein weiteres Mosaïk unbekannten Aufbewahrungsortes[a]) soll die Hauptgruppe der auf dem Stiere gelagerten Europe fast genau so darstellen wie das Mosaïk Barberini; andererseits finden wir in

No. 43 einem jetzt zerstörten Wandgemälde in der sog. Casa dei Dioscuri in Pompeji[b]) »Europe auf dem Stier, umspielt von Eroten« als Staffage einer größern landschaftlichen Composition, ohne über die Art der Darstellung der Gruppe näher unterrichtet zu sein[175]).

Ehe von den plastischen und sonstigen Darstellungen der Europe gehandelt wird, muß hier noch eines Kunstwerkes gedacht werden, dessen Zugehörigkeit in diesen Kreis allerdings in hohem Grade zweifelhaft, dennoch aber kaum gänzlich zu läugnen sein wird. Es ist dies ein sehr schönes Mosaïk, welches im Jahre 1860 in der Nähe der Kathedrale von Aquileia gefunden in das Museum des Grafen Cassis auf dem Schlosse von Monastero bei Aquileia gebracht worden und, nachdem dasselbe durch einige kurze Notizen[c]) bekannt worden war, nunmehr durch Jahn (a. a. O. Taf. 10) in einer farbigen Tafel veröffentlicht und von demselben (S. 52 f.) so besprochen worden ist, daß kaum etwas Weiteres über dasselbe zu sagen übrig bleibt. Namentlich wird man, so wie bisher die Thatsachen vorliegen, über die Frage, ob hier Europe gemeint sei oder nicht, zu keinem andern Ergebniß gelangen können, als zu dem Jahn gelangt, daß die Sache unentschieden bleiben muß. Das Mosaïkgemälde nämlich stellt eine gänzlich nackte Frau dar, welche, sich mit der Rechten am Kopfe des Thieres haltend, mit der Linken auf dessen Hintertheil stützend, also ganz so wie Europe mehrfach dargestellt wird, auf einem Seestiere getragen wird, dessen Hinterbeine in ein paar mächtige, aus dem Wasser hoch emporgehobene Fischschwänze auslaufen und welcher an einem Blumengewinde, das um seinen Kopf und Hals gelegt ist, von einem voranfliegenden und die brennende Fackel gegen die Frau zurückwendenden Eros geleitet wird, während im Vordergrunde, halb schwimmend, halb auf einen Delphin gestützt, ein bärtiger und bekränzter Meerdaemon, den Jahn wohl kaum mit Recht Poseidon nennt, die Gruppe begleitet. Die Frage ist nun, kann man Europe überhaupt auf einem Seestier getragen oder den Stier, welcher Europe trägt, sei er der verwandelte Gott, sei er das von diesem oder dem Poseidon gesendete Thier als Seestier gestaltet denken? Erwähnt wird dergleichen bei den Alten entschieden nicht, ja das Bewußtsein, daß der Stier der Europe kein Seestier, sondern ein natürlich gestalteter sei, spricht

a) Ciampini a. a. O. tab. 34. 2 p. 83; bei Jahn a. a. O. S. 7 Anm. 3, bei Stephani a. a. O. S. 109 No. 33.

b) Helbig a. a. O. S. 38 No. 130.

c) Augsb. Allg. Zeitung von 1863 Beilage zu No. 161, Kenner im Archiv f. österreich. Gesch. XXXVIII. S. 99.

sich in gewissen Äußerungen selbst aus der spätesten Zeit des Alterthums aus[a]); wenn aber in neuerer Zeit von einigen Seiten auf Seestieren reitende Frauen unbedenklich oder auch gradezu als Europe erklärt worden sind[b]), so ist darauf wenig zu geben und es stellt sich diese Erklärung um so mehr als irrig heraus, je näher man die für dieselbe geltend gemachten Gründe und die in Frage stehenden Kunstwerke prüft. Andererseits kann man, wie Jahn sagt, »nicht absolut leugnen, daß bei dem überwiegend ornamentalen Charakter, in welchem in der Kaiserzeit die Darstellungen der Nereiden wie der Europe angewendet wurden, auch diese Vermischung möglich sei«, und sehr feinsinnig hat er darauf hingewiesen, daß Haltung und Ausdruck des hier dargestellten Weibes mit ihrer Benennung als Nereide oder Aphrodite sich viel weniger gut vertragen, als mit dem Namen der Europe. Denn »die ganze Darstellung verräth Nichts von dem wohligen Behagen, mit welchem die Nereiden sich zur Lust und zum Ergötzen durchs Meer tragen lassen, Nichts von der zuthunlichen Vertraulichkeit, mit welcher sie sich den Seeungethümen überlassen. Die Jungfrau hier ist zaghaft (wenngleich Jahn auch wohl darin geirrt hat, daß er meint, sie ziehe die Füße, wie aus Scheu vor dem Wasser etwas empor), sie traut ihrem Träger nicht und ist ihres Zieles nicht sicher«. Dazu kommt die Art, wie der Eros den Stier am Blumengewinde leitet (ganz wie Achilles Tatius, oben S. 454, sagt: Ἔρως εἷλκε τὸν βοῦν) und wie er die Fackel gegen das reitende Weib kehrt. Kurz — eine sichere Entscheidung ist nicht möglich.

Weniger zahlreich als die malerischen Darstellungen des Europemythus in seinen verschiedenen Scenen und Auffassungen sind dessen

plastische Monumente,

aber nicht allein weniger zahlreich, sondern auch von ungleich geringerer Mannigfaltigkeit und von geringerem künstlerischen Interesse.

Die Stelle an der Spitze derselben gebührt, allerdings nicht sowohl ihrer Schönheit wegen, als nach ihrer Herkunft und ihrer unbezweifelbaren Deutung

No. 44, einer in den Ruinen des aus römischer Zeit stammenden Theaters von Gortys auf Kreta gefundenen Marmorgruppe, welche, aus mancherlei Stücken zusammengesetzt und theilweise ergänzt, aber doch bei weitem nicht vollständig im

---

a) So heißt es in dem schon oben S. 448 angeführten Gedichtchen unter den anakreonteïschen vs. 7:

οὐκ ἂν δὲ ταῦρος ἄλλος
ἐξ ἀγέλης ἐλασθεὶς
ἔπλευσε τὴν θάλασσαν
εἰ μὴ μόνος ἐκεῖνος,

und Nonn. Dion. I. 100 führt als Grund, warum in der von ihm geschilderten Scene Europe dargestellt sei und nicht Thetis gemeint sein könne, an:

οὐ βοῒ χερσαίῳ τύπον εἴκελον εἰνάλιος βοῦς
ἔλλαχεν, ἰχθυόεν γὰρ ἔχει δέμας, ἀντὶ δὲ γυμνῆς
ἀλλοφανὴς ἀχάλινον ἐν ὕδατι πεζὸν ὁδίτην
Νηρεῒς ἑλκεσίπεπλος ἀήθεα ταῦρον ἐλαύνει.

b) So von Winckelmann ein Cameofragment der Stosch'schen Sammlung (II. Cl. III. Abth. No. 158) und so von Lenormant, Nouv. Gal. myth. p. 64 der sehr bekannte Cameo der pariser Sammlung mit dem Namen des Glykon (abgeb. u. A. in den Denkm. d. a. Kunst I. No. 175, Millin, Gal. myth. pl. 42 No. 177, Lenormant a. a. O. pl. 51 No. 3), den übrigens nicht allein Köhler (Ges. Schriften III. S. 175) sondern auch Brunn (Gesch. d. griech. Künstler II. S. 612) mit gutem Rechte für modern erklärt.

britischen Museum aufgestellt ist[a]) und welche, obgleich eine Decorationssculptur von roher Ausführung, die schwerlich, wie Birch a. a. O. meinte, aus vorrömischer Zeit stammt, doch in ihrer Composition der einfachen Auffassung der archaïschen Kunst sich anschließt, aus der ihr Vorbild stammen mag.

Der Stier, dessen zu einem Blick auf seine Reiterin etwas seitlich gewendeter Kopf nebst dem Halse den lebensvollsten Theil der Gruppe bildet, würde, wenn man aus der Stellung der Hinterbeine schließen wollte, als ruhig stehend oder höchstens langsam schreitend gelten müssen, allein die horizontale Richtung des Anfanges der wie die Hörner angesetzt gewesenen Vorderbeine beweist, daß er dahinsprengend gedacht ist. Die Stütze, welche durch die Erhebung der Vorderbeine nöthig wurde, ist zu beiden Seiten mit einem Delphin verziert, welcher zugleich das Wasser andeutet, durch welches der Ritt dahingeht. Europe sitzt auf seinem Rücken vollkommen quer mit an der linken Seite des Stieres grade herabgehenden Beinen, in ein wenig lebendig und mannigfaltig gearbeitetes Gewand vollständig gekleidet. Ihre Füße, ihr Kopf und ihre Arme fehlen, doch läßt die erhaltene rechte Hand, welche an der hintern Seite des Halses des Stieres liegt und eine an der linken Seite des Gewandes von der Achselhöhle herablaufende Einsenkung, in welcher nur der linke Arm gelegen haben kann, keinen Zweifel über ihre Stellung zu und zeigt, daß diese mit mehren anderen Kunstwerken und mit früher erwähnten Dichterstellen in Übereinstimmung gewesen ist.

Die Gruppe ist nur für die Vorderansicht bestimmt gewesen und deshalb auf der Hinterseite nur ganz oberflächlich behandelt; wenig erfreulich oder bedeutend als Kunstwerk ist sie immerhin wegen ihres archaïsirenden Charakters bemerkenswerth, welcher sich allerdings nicht sowohl in dem ungeschickten Faltenwurf oder höchstens in dessen symmetrischer Regelmäßigkeit und auch kaum in dem an sich sehr natürlichen Motiv von Europes Stellung als vielmehr in deren vollständiger von jeglicher Üppigkeit und allem Streben nach dem sinnlich Reizenden entfernter Bekleidung ausspricht, obgleich auch diese nicht ohne Parallelen in anderen späten Sculpturen ist (s. unten No. 47 u. 49). Darf man deswegen die Gruppe aus Gortys möglicherweise als Nachbildung eines frühern Originales betrachten, so ist es doch sehr bedenklich, dies in der Gruppe des Pythagoras, von der wir nichts Näheres wissen, nur deswegen zu suchen, weil wir von keiner andern berühmten unterrichtet sind. Und auch der Typus auf der oben S. 431 No. 13 besprochenen archaïschen Münze von Gortys stimmt mit der Marmorgruppe nicht in der Art überein, daß wir zu der Annahme gedrängt würden, beide Kunstwerke gehen auf ein und dasselbe Original als auf ihr Vorbild zurück.

Nur wenige Worte sind nöthig über

No. 45, das Bruchstück eines ebenfalls aus Kreta stammenden, in der Sammlung Komnos in Athen aufbewahrten Thonreliefs[b]), welches Europe in sehr schlichter Gestalt auf dem nach rechts gewendeten Stiere sitzend zeigt, an dessen Horne sie sich mit der Linken hält, während sie die Rechte auf dessen Rücken

a) Vergl. Spratt, Travels and researches in Crete II. p. 30, Thénon in der Revue archéologique von 1868, II. p. 130, S. Birch, Archaeol. Zeitung von 1862, Anz. S. 311*, jetzt abgeb. bei Jahn a. a. O. Taf. 4a, vergl. S. 12 f.; bei Stephani a. a. O. S. 109 No. 36.

b) Abgeb. bei Jahn a. a. O. Taf. 3b, vergl. S. 15 und s. Kekulé im Bull. dell' Inst. von 1868 p. 57.

stützt. Der Einfluß der spätern Zeit offenbart sich nur darin, daß der dünne Chiton, mit welchem sie am Oberkörper bekleidet ist, während ihre Beine in ein Himation geschlagen sind, von ihrer rechten Schulter und Brust herabgleitend, diese Theile und den Arm entblößt. Das ganze Relief ist in der Form gepreßt, der bekränzte niederblickende Kopf aus freier Hand übergangen ist angesetzt und vielleicht nicht ursprünglich zugehörig.

In manchen Punkten ähnlich ist

No. 46, ein, wie zwei durchgebohrte Löcher zeigen, zum Aufheften auf irgend einen Gegenstand bestimmt gewesenes, spätrömisches, aus Aquileia stammendes Erzrelief der Sammlung des Grafen Cassis in Monastero[a]), nur daß hier der Stier linkshin schreitet (nicht galoppirt) und demgemäß Europe sich mit der rechten Hand an seinem Horn hält. Mit der Linken stützt sie sich nicht auf dessen Rücken, sondern hat, seltsam genug seinen kreisförmig gebogenen Schweif ergriffen; ferner schaut sie, wie in gemüthlicher Erregung aufwärts und ist nur mit dem hier von ihrer linken Schulter und Brust herabgeglittenen Chiton bekleidet. Auch

No. 47, ein ebenfalls spät römisches Marmorrelief im lateranischen Museum[b]) bietet viel Ähnliches. Der in ziemlich rascher Gangart durch Wellen dahinschreitende Stier ist auch in diesem Relief links gewendet, Europe, die Rechte am Horne, die Linke auf den Rücken des Thieres gestützt, ist gänzlich mit einem gegürteten, kurzärmeligen Chiton und einem um die Beine geschlagenen Obergewande bekleidet und hält mit der Rechten zugleich den einen Zipfel ihres Schleiers, welcher in flachem Bogen hinter ihrem Kopfe zurückgebauscht, sich um ihren linken Arm schlingt und mit seinem Ende hinter ihr in der Luft flattert.

Daß zwei Reliefe, deren eines Aldroandi[c]) in Rom und deren anderes Pighius[d]) in Lorsch an der Kathedrale eingemauert sah, ähnlich waren, hat Jahn a. a. O. S. 16, vergl. Noten 13 u. 14 bemerkt. Dagegen zeigt

No. 48, ein Thonstempel, welcher sich unter denen der römischen Töpferei in Westerndorf[e]) gefunden hat, die wie in den Wandgemälden oben No. 34—37 und den Mosaïken No. 41 f. auf dem Rücken des Stieres gelagerte Europe.

Die allereigenthümlichste Composition in dem ganzen Bereiche der plastischen Monumente dieses Gegenstandes ist

No. 49, eine Marmorgruppe in der Sala degli animali des vaticanischen Museums[f]). Auf dem Plinthos, auf dessen Oberfläche Wasser angedeutet ist, liegt

a) Abgeb. bei Jahn a. a. O. Taf. 3c, vergl. S. 15

b) Vergl. Benndorf u. Schöne, Die ant. Bildwerke des lateranens. Mus. S. 374 No. 531, abgeb. das. Taf. 12. 2, s. Jahn a. a. O. S. 16.

c) Statue antiche, che in Roma si veggono, Venet. 1562 p. 243.

d) Hercules Prodicius, Antv. 1587 p. 211.

e) Vergl. v. Hefner, Röm. Töpferei in Westerndorf Taf. 1. 19 (mir unbekannt) und Jahn a. a. O. S. 18 Anm. 5, welcher auch noch von anderen römischen Thonreliefen mit diesem Motive redet. Eine Thonlampe mit einer Darstellung der Europe in Karlsruhe, bei Fröhner, Die griech. Vasen in Karlsruhe No. 700 (mir unbekannt) führt Stephani a. a. O. S. 109 No. 40 an, ohne nähere Angaben zu machen.

f) Jetzt No. 130, Beschreibung Roms II. II. S. 161 No. 21, abgeb. bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 406 No. 605, Pistolesi, Il Vaticano descritto Vol. V. tav. 8 und neuestens mit genauen Angaben der Ergänzungen bei Jahn a. a. O. Taf. 3a, s. S. 10 f.; bei Stephani a. a. O. S. 109 No. 37.

der Stier mit eingeschlagenem linken Vorderbeine (das rechte ist ganz modern) und nach hinten ausgestrecktem linken Hinterbeine (das rechte gehört wiederum ganz der Restauration) in einer Stellung, welche auf ein freiwilliges sich niederlegen, wenngleich dies nicht geschickt dargestellt ist, wenigstens allenfalls schließen läßt, obgleich auf eine erzwungene Stellung besonders die Lage des Hinterbeines hindeuten könnte. Darzustellen, daß der Stier bereits durch die Wellen schwimme, scheint aber nicht die Absicht des Künstlers gewesen zu sein und würde sich auch mit der Stellung der Europe nicht vertragen, welche auf seinem Rücken so kniet, als wolle sie ihren Platz auf demselben erst einnehmen, wobei es immerhin recht wohl möglich ist, daß der Ergänzer, von welchem der ganze Oberkörper der weiblichen Figur sammt den Armen und den Hörnern des Stieres herrührt, das Richtige getroffen hat, indem er die Europe sich mit der Rechten an dem einen Horne haltend darstellte, während er ihrer Linken eine nichtssagende Bewegung gegeben hat. Es scheint also, daß der antike Künstler im Sinne gehabt habe, den Augenblick darzustellen, wo Europe den unterwürfig zu ihren Füßen gelagerten Stier zu besteigen im Begriff ist und daß er dabei die Wellen auf dem Plinthos proleptisch nur deswegen angebracht hat, um über den Gegenstand keinen Zweifel zu lassen. Will man diesen Augenblick als »die Bändigung des Stieres durch die Jungfrau« bezeichnen, wie Jahn dies thut, so ist dem, so wenig in den poetischen Darstellungen von einer Bändigung des Stieres im eigentlichen Sinne die Rede ist und der Sache nach die Rede sein kann, nicht leicht zu widersprechen, denn allerdings finden wir, wie Jahn mit Recht bemerkt, in Darstellungen der Bändigung des erjagten Hirsches, sei es durch Herakles[a]), sei es durch Artemis[b]) die menschliche Figur und das Thier in wesentlich derselben Lage, wie beide in dieser Gruppe erscheinen. Aber nicht blos mit den genannten Darstellungen stimmt die vaticanische Gruppe in der Hauptsache überein, sondern auch mit der statuarisch und in Reliefen nicht selten wiederholten[c]) Gruppe der stieropfernden Nike, welche auf ein Original des syrakusischen Bildhauers Mikon des Sohnes des Nikeratos zurückzugehn scheint[d]) und aus welcher sich auch die Gruppe des stieropfernden Mithras[e]) entwickelt hat, die gelegentlich wieder durch Restauration zu einer Gruppe der Europe mit dem Stiere[176]) umgewandelt worden ist[f]). Es ist daher nicht zu verwundern, daß scharfsinnige Archaeologen[g]) angenommen haben, auch die vaticanische Gruppe verdanke ihre jetzige Bedeutung nur der Ergänzung und stelle eigentlich die stieropfernde Nike dar. Dennoch ist dies ein Irrthum; denn abgesehn von dem allerdings nicht entscheidenden Umstande, daß die stieropfernde Nike in

a) Vergl. Mon. dell' Inst. IV. tav. 6—8 (Ann. XVI. p. 175 sq.), Jahn, Archäeol. Beiträge S. 224 ff., auch Welcker, Alte Denkm. I. S. 320 f.

b) In Münztypen, z. B. von Ephesos (abgeb. in den Denkm. d. a. Kunst II. 170), Daldis, Stratonikea, Chersonesos, nachgewiesen bei Jahn, Europa S. 11 Anm. 2.

c) Statuarisch: im britischen Museum s. Clarac, Mus. de sculpt. pl. 638 No. 1418 a und 637 No. 1448, in Reliefen s. Zoega, Bassirilievi di Roma II. tav. 60 und vergl. Jahn a. a O. Anm. 3.

d) Vergl. Bursian in der Hall. Allgem. Encyclopaedie Sect. I. Bd. 82 S. 435 und Jahn a. a. O. Anm. 4.

e) Vergl. Zoega a. a. O. p. 26, Lajard, Culte de Mithra p. 75 sq.

f) S. Lajard a. a. O. p. 666, Nouv. recherches p. 9, Gruppe in englischem Privatbesitze.

g) Zoëga a. a. O. p. 42, Welcker zu Müllers Handb. d. Achaeol. § 351 Anm. 4 S. 520.

den uns erhaltenen Exemplaren mit nacktem Oberleibe dargestellt ist und dem ungleich wichtigern, daß sie stets den Kopf des Stieres zurückbeugt, um ihm das Opfermesser in die Kehle zu stoßen, was hier nach der Beschaffenheit der echten Stücke der Gruppe so nicht gewesen sein kann, hat das Stieropfer der Nike mit dem Wasser Nichts zu schaffen, widersprechen also die Wellen auf dem Plinthos der Ansicht, ein solches sei auch hier gemeint. Es kann sich also nur um den, allerdings nicht zum besten gelungenen Versuch handeln, diesen Typus in eine den Stier besteigende Europe umzubilden.

Münzen.

An die oben S. 431 und 445 besprochenen Münzen von Gortys aus archaïscher und bester Kunstzeit reiht sich eine ziemliche Anzahl von Münzen aus späterer Zeit, welche verschiedenen Orten angehören, einigen derselben sogar in nicht unbeträchtlicher Folge. Unter ihnen aber sondert sich nur eine, eine unter Gallienus in Tyros geprägte Erzmünze[a]) (s. Münztafel VI. No. 8) von dem ganzen Rest ab, indem sie allein nicht die Scene der Entführung oder den Ritt auf dem Stiere darstellt, sondern die frühere Scene des Blumenpflückens der Jungfrau und des Herankommens des Stieres vergegenwärtigt. Europe, durch die in drei Zeilen ihr beigegebene Inschrift EV-Pω-ΠΗ sicher bezeichnet, steht nämlich hier im langen Chiton ruhig da, den auch von Moschos erwähnten und in der petersburger Vase oben S. 427 f. No. 9 dargestellten Korb (τάλαρος), dessen sie sich bei dem Blumenpflücken bediente, im linken Arme, eine Blume über demselben in der rechten Hand haltend und schaut gelassen auf den nur zur Hälfte gebildeten Stier, welcher zu ihrer Rechten auf sie herangesprungen kommt und offenbar ihre Aufmerksamkeit auf sich ziehn will. Oben im Felde sind zwei kegelförmige Steine neben einem Baume als das auch allein auf Münzen von Tyros vorkommende Wahrzeichen dieser Stadt angebracht.

Alle übrigen uns bekannten Münzen stellen, wie schon bemerkt, ausschließlich den Ritt der Europe durch das Meer dar, und zwar in so unter sich und mit anderen Kunstwerken übereinstimmender Weise, daß es sich nicht lohnt, auf dieselben näher einzugehn, indem alle bemerkbaren Verschiedenheiten sich auf die Bewegung des immer rasch dahinsprengenden Stieres, auf die Anordnung des bogenförmigen bauschenden Gewandes und die Art, wie dasselbe gefaßt wird, auf die Profilirung nach rechts oder links und endlich auf die Charakterisirung verschiedener Stierrassen (Sidon hat einen Buckelochsen) beschränken. Die Orte, aus denen diese Münzen stammen, sind:

a) Sidon, als dessen Münztypus schon Pseudo-Lukian[b]) die auf dem Stiere reitende Europe bezeichnet. Diese Münzen liegen in langer Folge vor[c]), einmal

---

a) Vergl. Eckhel, Doct. Num. Vet. III. p. 389, Mionnet, Descript. V. 451. 748, abgeb. nach dem auch von Eckhel besprochenen Exemplar der fürstl. Waldeckischen Sammlung in Arolsen bei Jahn a. a. O. Taf. 9d, vergl. S. 23 f., wo in Anm. 4 ein zweites unter Valerian geprägtes Exemplar erwähnt ist; bei Stephani a. a. O. S. 114 No. 98.

b) Ps. Lucian. De dea Syria 4: τὸ νόμισμα, τῷ Σιδόνιοι χρέονται, τὴν Εὐρώπην ἐφεζομένην ἔχει τῷ ταύρῳ τῷ Διί.

c) Vergl. Stephani a. a. O. S. 112—114 No. 61—97.

ohne Zeitangabe (s. Münztafel VI. No. 9[a]) und sodann unter Antiochos IV. und Demetrios II. [b]), sowie mit den Daten von 98—36 v. u. Z. und unter den römischen Kaisern von Augustus bis Severus Alexander geprägt.

b) Tripolis in Phoenikien [c]).

c) Soloi in Kilikien [d]), nur in zwei Exemplaren bekannt und nicht vollkommen sicher in der Bedeutung; Europe scheint eine Thurmkrone zu tragen und hinter dem Stiere sitzt ein umschauender Adler.

d) Kypros [e]), ebenfalls nicht durchaus sicher, aber sehr wahrscheinlich [f]);

e) Kreta, aus der Folge mit der Aufschrift Κοινὸν Κρητῶν [g]);

f) Knossos, Autonommünzen, theils mit dem Labyrinth und der Umschrift Κνωσίων, theils mit dem Zeuskopf auf der Vorderseite und der Umschrift auf der Kehrseite mit der Europe [h]);

g) Gortys, Silber- und Erzmünzen mit dem Zeuskopf auf der Vorderseite, der Umschrift neben der Europe auf der Kehrseite, s. Münztafel VI. No. 10 (Silber [i]) und No. 11 (Erz [k]).

Eine Silbermünze von Phaestos auf Kreta [l]) zeigt eine sitzende Frau, welche die Hand wie um ihn zu streicheln gegen einen Stier erhebt, von welchem vor ihr nur der Kopf und der Hals nebst einem Vorderbeine gebildet ist. Ob hier Europe oder, wie Panofka [m]) vermuthet hat, Pasiphaë gemeint sei, läßt sich allerdings nicht mit voller Sicherheit entscheiden [n]), warum aber die letztere hier wahrscheinlicher anzunehmen sei, wie Wieseler (zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O.) sagt, ist nicht recht abzusehn, um so weniger, je bestimmter die hier geschilderte Situation bei der Europe in Dichterstellen und Kunstwerken ganz entsprechend nachweisbar ist, s. oben S. 434 ff.

h) Amisos, Erzmünze unter Saloninus geprägt [o]);

i) Sinope, Erzmünze unter Augustus geprägt [p]);

k) Byzanz, Erzmünzen unter Geta, Caracalla, Severus Alexander geprägt [q]);

---

a) Nach Eckhel, Num. anecd. tab. 15 No. 11, auch bei Jahn Taf. 4 f.

b) Nach Combe, Num. Mus. Brit. pl. 12 No. 6 auch in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 40 a.

c) Stephani a. a. O. S. 114 No. 99, Mionnet, Suppl. VIII. 281. 196.

d) Stephani a. a. O. S. 115 No. 100.

e) Stephani a. a. O. S. 115 No. 101.

f) Vergl. Stephani a. a. O. S. 101.

g) Stephani a. a. O. No. 102.

h) Stephani a. a. O. No. 103 u. 104.

i) Stephani a. a. O. No. 106 = Mionnet, Descript. II. 280. 177 f., abgeb. neuestens bei Jahn a. a. O. Taf. 4 e.

k) Stephani a. a. O. S. 116 No. 107 = Mionnet, Suppl. IV. 320. 162, abgeb. bei Combe a. a. O. pl. 8 No. 12; andere s. bei Stephani zu No. 106 = Mionnet, Descript. a. a. O. 281. 188 f.

l) Herausgegeben von Streber, Abhh. der k. bayr. Akad. v. 1835 Th. I. Taf. 2 No. 5, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 39.

m) Vom Einfluß der Gottheiten auf d. Ortsnamen I. S. 47 in den Abhh. d. berl. Akad. vom J. 1840.

n) Vergl. auch Stephani a. a. O. S. 116 Anm. 1.

o) Stephani a. a. O. No. 110.

p) Stephani a. a. O. No. 111.

q) Stephani a. a. O. No. 112—114

l) Kleonae, Erzmünze mit dem Bilde der Julia Pia[a]); hier ist das Wasser angegeben und durch zwei die Hauptgruppe umgebende Tritonen belebt.

Bestimmt ablehnen muß man, daß eine auf einem Stiere reitende Frau auf Münzen von Amphipolis in Makedonien Europe sei; dieselbe ist schon seit längerer Zeit und neuerdings von mehren Seiten[b]) richtig als Artemis Tauropolos erkannten worden und Jahn a. a. O. S. 16 Note 7 hat nicht wohl daran gethan, hiergegen Zweifel zu erheben und die Münzen von Amphipolis wiederum, allerdings mit Eckhel[c]), in die Europefolge aufzunehmen. Europe hat mit Amphipolis und mit Makedonien insgemein Nichts zu thun, die Artemis Tauropolis dagegen ist daselbst aufs sicherste verbürgt.

m) In römischen Münzen ist Europe sicher in solchen der gens Volteia (des L. Volteius Strabo[d]), wo ein hinter der Hauptgruppe angebrachter Blitz die Bedeutung des auf dem Stiere getragenen Weibes näher bestimmt; dagegen ist die Auslegung welche dem Typus auf der Kehrseite von Münzen der gens Valeria (des L. Valerius Acisculus) zu geben sei, streitig[e]) und Europe zum mindesten nicht gesichert.

n) Carthago nova in Spanien[f]), Erzmünze, deren Typus Cavedoni[g]) aus den Worten des Rhetors Florus[h]) erläutert hat, der von einer ungenannten spanischen Stadt sagt: hic ille colitur corniger praedo, qui Tyriam virginem portans dum per tota maria lascivit, hic amisit et substitit et eius quam ferebat oblitus subito nostrum litus adamavit.

Geschnittene Steine.

Die anscheinend ziemlich bedeutende Zahl geschnittener Steine mit der Entführung der Europe[i]) schmilzt auf eine nur geringe zusammen, wenn man einmal diejenigen, welche falsch erklärt oder dem Gegenstande nach zweifelhaft sind abzieht und sodann die zahlreichen modernen Arbeiten und Copien von den echten Originalarbeiten sichtet, wie dies Stephani a. a. O. S. 110 f. und vielleicht noch nicht ganz strenge genug[177]) gethan hat. Der übrig bleibende Rest stellt die Entführung, denn nur diese, nicht die frühere Scene noch auch die spätere, welche die gortyner Münzen (oben S. 445) zeigen, findet sich, der Hauptsache nach völlig mit Kunstwerken anderer Gattungen übereinstimmend dar, und zwar insbesondere einerseits nach einer einfachern und ältern Auffassung und andererseits nach der üppigern, welche besonders in den Wandgemälden und Mosaïken vertreten ist.

---

a) Stephani a. a. O. No. 115.

b) Vergl. Welcker, Griech. Götterlehre I. S. 592, Preller, Griech. Myth. 2. Aufl. I S. 241 f., besonders Stephani a. a. O. S. 102 f.

c) Doct. Num. Vet. II. p. 68.

d) Stephani a. a. O. S. 117 No. 116.

e) Für Europe erklärt sich Cavedoni in den Ann. dell' Inst. von 1839 p. 320 sq., dagegen mit guten Gründen Ch. Lenormant in den Nouv. Ann. de la section française II. p. 153, woselbst pl. D. No. 3 eine Abbildung gegeben ist.

f) Stephani a. a. O. No. 117.

g) Bull. arch. Napolit. N. S. III. p. 67 sq.

h) Praefat. ad Jul. Flori Epit. p. XLIII ed. Jahn.

i) In Tassie-Raspes Catalogue of gems No. 1152—1170 sind ihrer 19 aufgezählt, zu denen noch manche andere hinzukommen.

Der erstern Art gehört das Smaragd-Plasma der berliner Sammlung[a]) (s. Gemmentafel V. No. 6) an; Europe, ganz mit einem gegürteten dorischen Chiton bekleidet, sitzt auf dem nur mäßig schreitenden Stiere, dessen Horn sie mit der rechten Hand gefaßt hält, während sie mit der linken einen Zipfel ihres Gewandes über der Schulter emporzieht.

Einen Hyacinth, ehemals in der Sammlung eines Hrn. Ragazzini, von dem ein Abdruck bei Cades[b]) ist und welchen Jahn[c]) für antik nimmt, scheint Stephani (a. a. O. Anm. 2) mit Recht als moderne Nachbildung des berliner Steines anzusprechen; die Darstellung unterscheidet sich in der Hauptsache nur dadurch, daß hier Europes linke Brust von dem dünner gebildeten Chiton entblößt ist. Das Motiv des berliner Smaragd-Plasmas wiederholt sich in der Gemme, von der bei Cades a. a. O. No. 122 ein Abdruck und über deren Echtheit nach diesem allein kein sicheres Urteil möglich ist[178]).

Andere Steine, zu denen der früher in Belloris Besitze befindliche Carneol gehört, von dem bei Lippert[d]) ein Abdruck ist (s. Gemmentafel V. No. 7), zeigen den Stier in lebhafterer Bewegung. In dem hier in Rede stehenden Exemplare sind Wellen unter seinen Füßen angedeutet und Europe, welche sich mit der Rechten an seinem Horne hält, faßt mit der Linken ihren über ihrem Haupte bogenförmig geblähten Schleier. Zu diesen Steinen gehört auch der früher von Frau Mertens-Schaaffhausen in Bonn besessene Carneol, den Lajard[e]) bekannt gemacht hat und in dem der Hauptgruppe ein Delphin zur Bezeichnung des Meeres beigegeben ist.

Eine dritte Classe von Steinen zeigen, wie schon gesagt, mit gewissen Wandgemälden (oben S. 452) übereinstimmend, Europe nicht auf dem Stiere reitend, sondern nur mit dem einen Arm auf seinen Nacken gestützt an seiner Seite dahergetragen. Zu diesen Darstellungen gehört als ein gutes Beispiel die aus Townleyschem Besitz in den des Dr. Nott übergegangene Paste (Gemmentafel V. No. 8), von der bei Cades[f]) ein Abdruck ist. Der hier durch die Wellen dahineilende Stier ist von imposanter Gestalt, Europe liegt völlig nackt mit dem rechten Arme aufgelehnt an seiner Flanke[179]). In derjenigen ähnlich componirten Gemme, von der bei Cades a. a. O. No. 120 ein Abdruck ist, ist Europe mit einem dünnen Gewande bekleidet und lüftet mit der Linken ihren Schleier. Ein drittes Exemplar ist in dem wiener Münz- und Antikencabinet[g]).

---

a) Winckelmann, Pierres de Stosch II. Cl. 3. Abth. No. 155, Tölken, Verzeichniß S 101 No. 114, abgeb. oftmals, aber nicht immer genau, so bei Schlichtegroll, Pierres grav. pl. 29, Millin, Gal. myth. pl. 99 No. 398, Denkm. d. a. Kunst II. No. 40, bei Jahn a. a. O. Taf. 4c, vergl. S. 15, bei Stephani a. a. O. S. 110 No. 41, welcher die Echtheit anzweifelt.

b) Impronte gemmarie Cl. I. A. No. 118, desgl. in den Impr. gemm. dell' Inst. V. 64

c) A. a. O. Anm. 3.b, Taf. 4.d.

d) Daktylioth. I. No. 29, sehr schlecht abgeb. u. A. bei Montfaucon, Ant. expl. I. pl. 19 No. 5, nicht besser in den bei Stephani a. a. O. No. 47 angeführten Werken; die Glaspaste des Dr. Nott, von der bei Cades a. a. O. No. 121 ein Abdruck ist, ist, wie schon Stephani a. a. O. S. 111 Anm. 1 (wo Cades 122 ein Druckfehler ist) bemerkt hat, ohne Zweifel Nichts als ein moderner Abdruck dieses Steines.

e) Culte de Vénus pl. 14G No. 1; bei Stephani No. 53, bei Jahn a. a. O. S. 16 Note 11.

f) A. a. O. No. 117; abgeb. bei Gravelle, Rec. de pierres gravées I. pl. 69, Lenormant, Nouv. Gal. myth. pl. 9 No. 13; bei Stephani No. 51.

g) Siehe v. Sacken u. Kenner, Die Sammlungen des k. k. Münz- und Antikencabinets in Wien S. 434 No. 294, bei Stephani No. 42, vergl. S. 124 Anm. 8.

Viertens kommt auch die Composition vor, welche Europe auf dem Rücken des Stieres liegend zeigt, doch ist der Sard des florentiner Cabinets[a]), welcher als Beispiel angeführt werden kann, in hohem Grade als nicht echt antik verdächtig[b]). Von anderen, archaïsirenden Exemplaren ist schon oben S. 431 gesprochen und deren Beziehung auf Europe in Zweifel gezogen werden.

ZWANZIGSTES CAPITEL.

Io.

Πῶς δ' οὐ κλύω τῆς οἰστροδινήτου Κόρης,
τῆς Ἰναχείης; ἡ Διὸς θάλπει κέαρ
ἔρωτι, καὶ νῦν τοὺς ὑπερμήκεις δρόμους
Ἥρᾳ στυγητὸς πρὸς βίαν γυμνάζεται.
Aeschyl.

Wenn in der Behandlung der Monumente zur Gigantomachie und derjenigen, welche den Europemythus angehn eine in der Hauptsache kunstgeschichtliche Anordnung geboten war und eingehalten worden ist, kann dies bei den Kunstwerken zum Iomythus nicht in gleicher Weise geschehn, ohne die Übersicht über den ganzen Gegenstand wesentlich zu beeinträchtigen. Einmal nämlich findet sich im Bereiche der hier in Frage kommenden Denkmäler bei weitem nicht die bedeutende und interessante kunstgeschichtliche Entwickelungsreihe, welche in den Monumenten der genannten Kreise vorliegt: die archaïsche und die Kunst der ältern Blüthezeit ist auf dem vorliegenden Gebiete weit weniger thätig gewesen als auf jenen; sodann aber tritt hier, wenn man den Stoff unter gegenständlichem Gesichtspunkt in's Auge faßt, ein weit größerer Reichthum an Scenen auf, als bei den Monumenten jener Kreise und die, verschiedenen kunstgeschichtlichen Perioden angehörenden Kunstwerke vertheilen sich auf mehre dieser Scenen so, daß man deren interessante Abfolge zerreißen müßte, um den kunstgeschichtlichen Faden nicht zu opfern. Hieraus scheint sich in gewissem Sinne eine Nöthigung zu ergeben, die Monumente zum Iomythus zu oberst nach einem gegenständlichen Gesichtspunkte zu ordnen, wie dies denn auch in den bisherigen Behandlungen[180]) geschehn ist, wobei sich eine ansehnliche, wenn auch gegen die von Anderen zusammengestellte auf einigen Punkten etwas beschränktere Bilderreihe ergiebt, welche sich nach den folgenden Scenen gruppirt: 1. das Liebesabenteuer selbst des Zeus und der Io, 2. Io von Argos bewacht, 3. die Überlistung oder Einschläferung des Argos durch Hermes, 4. Hermes gewaltthätig gegen Argos und die Flucht der Io, 5. Ios Rückverwandlung und ihre Ankunft in Aegypten und 6. ein Anhang solcher Monumente, welche keine bestimmte Scene des Mythus darstellen oder deren Beziehung auf eine solche zweifelhaft ist.

Vor den erhaltenen Kunstwerken muß eines litterarisch überlieferten gedacht

a) Gori, Mus. Florent. I. tab. 57. 1, wiederholt bei d'Agincourt, Sculpture pl. 48 No. 65, bei Stephani No. 45.

b) Als echt citirt Stephani unter No. 43 einen Carneol der niederländ. Sammlung, den er S. 124 Note 9 zu den hier in Rede stehenden Compositionen stellt.

werden, welches zu irgend einer bestimmten der vorgenannten Scenen zu stellen Willkühr sein würde, des Gemäldes »Io« von dem großen Enkausten Nikias, welches Plinius[a]) neben Kalypso, Andromeda und Alexandros unter den »grandes picturae« des Meisters nur mit einem Wort anführt. Mit Recht hat auch Brunn[b]), während er auf den Reichthum an dramatischen Motiven im Iomythus hinweist, auf jede weitere Vermuthung über den Inhalt dieses Bildes verzichtet, denn wenngleich das unten als No. 19 zu besprechende Vasengemälde recht wohl zeigen kann, wie eine grandis pictura zum Iomythus beschaffen gewesen sein mag, so berechtigt uns doch Nichts, dies Vasenbild mit dem Gemälde des Nikias in irgendwelche Verbindung zu bringen oder vorauszusetzen, daß Nikias grade die hier dargestellte Scene der Argostödtung sich als Gegenstand gewählt habe, da z. B. die berliner Hydria No. 2 zeigt, daß neben jener auch die Liebesscene sich ganz wohl in einer grandis pictura behandeln läßt. Ähnliches gilt von der in dem Wandgemälde No. 20 behandelten Scene. Jedoch bleibt es immer bemerkenswerth, daß ein so bedeutender Meister wie Nikias, eine Scene des Iomythus, welche immer, in einer größern Composition dargestellt hat.

Erste Scene: das Liebesabenteuer des Zeus und der Io.

No. 1. Amphora der Coghill'schen Sammlung[c]) aus Anzi in der Basilicata stammend. Die an sich nicht schwierige Deutung dieses Bildes ist durch die mancherlei neueren Besprechungen fast in allen Punkten festgestellt. Zeus, in seiner gewöhnlichen Tracht und mit dem Scepter mit weißem Adler auf ionischem Capitell ausgestattet, aber bemerkenswerther Weise und offenbar als Liebhaber, hier wie in der Europevase oben S. 436 f. No. 17, jugendlich und unbärtig dargestellt, steht wie im Gespräche vor Io, welche, sei es als Schutzflehende, sei es als Priesterin der Hera, auf einem Altare sitzt und gewiß, entweder proleptisch als Andeutung erst bevorstehender Verwandelung, oder, wahrscheinlicher, einfach nur zur nähern Charakterisirung der Person als παρθένος βούκερως gebildet ist. Nur unterwärts mit dem Himation bekleidet, erhebt sie, wie zu Zeus redend, die linke Hand. Hinter ihr steht ein alterthümliches, in den nackten Theilen weiß gemaltes, mit enganliegendem, buntgesticktem Chiton bekleidetes Götterbild auf einer niedrigen Säule, ohne Zweifel das der Hera, und zwar, der Absicht des Künstlers nach, wahrscheinlich dasjenige, welches Pausanias[d]) in dem großen Heratempel zwischen Argos und Mykenae sah, womit jedoch, wie in der Kunstmythologie der Hera etwas näher zu erörtern sein wird, nicht etwa gesagt sein soll, daß dieses alte Bild hier wirklich treu wiedergegeben sei. Über Io sitzt der geflügelte Eros, welcher aus einem Alabastron eine Flüssigkeit oder Wohlgerüche dem Anscheine nach auf das Götterbild, der Absicht des Künstlers nach wahrscheinlicher, vielleicht als ein Mittel ihren

a) Plin. N. H. XXXV. 132.

b) Gesch. der griech. Künstler II. S. 200.

c) Abgeb. bei Millingen, Vases of the coll. of Coghill Bart. pl. 46, danach wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 37 und bei Panofka a. a. O. Taf. 4. 1; außerdem bei Moses, Vases from the coll. of Sir Englefield pl. 19 und in der Élite céram. I. pl. 26; bei Engelmann (s. Anm. 180) a. a. O. p. 9. B.

d) Pausan. II. 17. 5 παρὰ δὲ αὐτήν (der polykletischen Hera) ἐστιν ἐπὶ κίονος ἄγαλμα Ἥρας ἀρχαῖον.

Liebreiz zu erhöhen, auf Io ausgießt[a]). Unmittelbar hinter Zeus wendet sich ein Satyr weg und verläßt mit ziemlich lebhaften Schritten die Scene, wobei er mit der linken Hand eine Syrinx hält und mit der rechten eine nicht ganz klare Bewegung macht, welche aber am wahrscheinlichsten ein ἀποσκοπεῖν[b]) ausdrückt. Die Bedeutung dieses Satyrn als einer nicht aus dem Mythus geschöpften, nur den Ort im Freien bezeichnenden Nebenfigur, kann nach den Untersuchungen von Stephani a. a. O. nicht zweifelhaft sein. Hinter Io ihr Bruder und nach ihrer Verwandelung ihr Wächter Argos als Ephebe in der Chlamys gebildet, welcher, ruhig zuschauend, den linken Fuß auf eine in der Malerei nicht ausgedrückte Bodenerhebung gestellt und die Hände über das erhobene Knie gelegt hat, eine Stellung, welche für Argos mehr oder weniger ähnlich in anderen Kunstwerken wiederkehrt und welche, einen ruhig bequemen Stand vortrefflich ausdrückend, dem wachsamen Hirten gar wohl ansteht. Als Hirt und Wächter der Io aber kann Argos hier eben so gut nur proleptisch gefaßt sein, wie Io proleptisch und um sie von anderen Frauen, mit denen Zeus zu thun hatte, zu unterscheiden, gehörnt erscheint; denn irgend eine Scene nach der Verwandelung der Io in eine Kuh, sei diese von Hera aus Eifersucht[c]) oder von Zeus, um Hera zu täuschen[d]) bewirkt, kann hier nach dem was wir von dem Mythus wissen, füglich nicht gemeint sein, sondern nur die der Verwandelung vorhergehende Liebesscene, dieselbe, welche Io selbst im aeschyleïschen Prometheus (vs. 674) nur andeutet, Ovid dagegen (Metam. I. vs. 589—600) näher verstehn läßt. Der kleine Baum links oben hinter Argos mag an den aus der Sage bekannten Hain bei Mykenae und den Ölbaum in demselben erinnern, an welchen Io von Argos gebunden wurde, oder an die Gegend im Freien bei Lerna, wohin Aeschylos (Prometh. a. a. O.) die Io auf Gebot des Orakels verstoßen werden läßt, auf daß Zeus ihrer Liebe genieße und auf die eine oder die andere Örtlichkeit weist auch der schon erwähnte Satyr hin.

Die unzweifelhafte Erklärung dieses Vasengemäldes erleichtert nun auch und sichert diejenige von

No. 2, dem Gemälde auf einer ebenfalls aus Anzi stammenden, aus früherem Vivenzio'schen Besitze[e]) in das berliner Museum gelangten Kalpis[f]), welche früher viele verkehrte Erklärungsversuche hervorgerufen hat, auf welche jetzt noch einzugehn nicht der Mühe werth ist[181]). Denn die eigentlichen Hauptpersonen der hier dargestellten Scene entsprechen trotz manchen Abweichungen im Einzelnen denjenigen des vorher betrachteten Vasenbildes so sehr, daß über ihre Bedeutung keine Ungewißheit herrschen kann.

---

a) So O. Müller und Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O., ebenso Welcker, Alte Denkmäler III. S. 313, Engelmann a. a. O. p. 10.

b) Vergl. Stephani, Parerga archaeol. No. 14 im Bull. de l'acad. de St.-Pétersbourg XII. p. 278 sqq. = Mélanges gr.-rom. I. p. 552 sqq.

c) Wie z. B. bei Aeschyl. Suppl. vs. 295 sq. ed Wellauer, Lucian, Dial. deor. 3.

d) Wie z. B. bei Apollod. II. 1. 3 nach Hesiod, dem auch die Mehrzahl der anderen Schriftsteller folgt.

e) Ann. dell' Inst. von 1838 p. 318.

f) Gerhard, Berlins ant. Bildwerke S. 260 No. 902, abgeb. bei Hirt, Die Brautschau, Berl. 1825, Avellino, Opuscoli div. II. tav. 7, Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 115, Panofka a. a. O. Taf. 4 No. 2, Élite céram. I. pl. 25 (nach Panofka), bei Engelmann a. a. O. p. 6. A.

Kuhgehörnt, wie im vorigen Bilde, und ähnlich halb entblößt, nimmt Io die Mitte auch dieser Composition ein; sie sitzt aber hier nicht sowohl auf einem Altar neben der Säule mit dem Götterbilde als unmittelbar auf dessen Bathron neben diesem, welches hier durch die Attribute eines das Haupt schmückenden Stephanos, einer Kreuzfackel in der Rechten und eines Bogens in der Linken von demjenigen des andern Bildes unterschieden ist, nichts desto weniger aber sicherlich keine andere Göttin, als die in diesem Mythus allein bedeutsame Hera kann darstellen sollen. In der rechten gesenkten Hand hält Io einen S-förmig gebogenen, bandartigen Gegenstand, welcher in den verschiedenen Abbildungen nicht ganz übereinstimmend wiedergegeben ist, in der bei Gerhard ganz glatt, in der Panofka'schen wie mit Perlen und in der Mitte einer Blume (Lotosblume, meint Panofka) besetzt erscheint und welcher dem gemäß auch etwas verschieden erklärt wird, ohne Zweifel jedoch als Schmuckstück gelten darf, welches Io so gut wie den auf der linken Hand gehaltenen Schmuckkasten aller Wahrscheinlichkeit nach von dem verliebten Gotte zum Geschenk erhalten hat. Dieser, obwohl er hier nicht wie in dem vorigen Bilde jugendlich, sondern bärtig, bekränzt (vielleicht mit Myrten) und bescepter t, seiner gewöhnlichen Erscheinung gemäß dargestellt ist, erscheint nicht minder charakteristisch aufgefaßt als dort, indem er durch seine unterwürfige Stellung den bescheiden werbenden Liebhaber, ja, wenn das nicht zu viel in die Zeichnung hineinsehn heißt, durch die Geberde seiner gegen den Mund erhobenen Hand den verschämten Werber um die Huld des Mädchens vergegenwärtigt.

Auch Argos, wie in jenem Bilde hinter Io mit auf einen Steinhaufen gestelltem linkem Fuße stehend, erscheint hier als Ephebe in der Chlamys wieder; der keulenartige Stab, auf welchen er sich leicht stützt und welcher Gerhard so ernste Schwierigkeiten machte, daß er ihn Argos sogar verkennen ließ, während Panofka zu seiner Motivirung (a. a. O. S. 110) sehr unnöthiger Weise an »diejenigen Thaten des Argos, welche ihn mit Theseus und Herakles auf eine Linie stellen«[a]) erinnert, dieser keulenartige Stab kommt dem Argos einfach als heroischem Hirten zu[b]). Ungleich schwieriger ist der von Argos in der Linken erhobene Gegenstand zu deuten, falls derselbe nicht eine durch irgendwelche Restauration entstellte Syrinx sein sollte; denn ist derselbe in der That ein Diptychon, wie die früheren Erklärer annehmen, so dürfte es nicht leicht sein, die Panofka'sche Erklärung (a. a. O. S. 110—112), dasselbe bezeichne Argos den Panoptes »als Epoptes, Hierophanten und Tempelwächter der Hera«, so wenig dieselbe irgend Jemanden befriedigen kann, durch eine bessere zu ersetzen; denn auch die Vermuthung Engelmanns (a. a. O. p. 8), der Maler habe, einer unteritalischen dramatischen Darstellung folgend, in diesem Diptychon eine von Hera dem Argos gegebene schriftliche Anweisung zur Hut der Io andeuten wollen, steht so ziemlich in der Luft.

Nicht minder als die Hauptpersonen finden wir die Nebenfiguren des vorigen Bildes, den Eros und den Satyrn hier wieder, wenn auch in etwas anderen Stellungen. Beide sitzen in der Höhe der Composition einander gegenüber und sind dadurch mit einander in Verbindung gebracht, daß der Satyr (oder Panisk) dem Eros eine unge-

---

a) Vergl. Apollod. II. 1. 2 mit Panofka a. a. O. S. 83—86 und siehe unten zu No. 4, 19 u. 20.

b) Zum Erweise genügen vollkommen die von Stephani im Compte-rendu etc. von 1861 S. 37 gesammelten, auch das vorliegende Bild mit umfassenden Beispiele.

wöhnlich gestaltete, aber doch als solche kaum verkennbare Syrinx darbietet, nach welcher dieser, der knabenhaft mit Reifen und Schlagholz ausgestattet ist, die rechte Hand erhebt. Nebenfiguren ohne alle mystisch-mythischen Beziehungen auf die Handlung oder die Hauptpersonen wird eine nüchterne Erklärung in ihnen so wenig wie in den analogen Gestalten des andern Bildes verkennen.

Hinzugefügt sind der Figurenzahl des andern Gemäldes zwei reich bekleidete, hinterwärts verschleierte Frauen. Die eine hinter Zeus mit einem Vogel, sei dieser nun eine Taube oder der mythische Liebes- und Sehnsuchtsvogel Iynx[a]) auf der Hand ist ohne allen Zweifel Aphrodite oder Peitho, wahrscheinlicher aber die erstere; die andere, welche hinter Argos, die Rechte auf das Scepter gestützt, die Linke weisend oder im Affect gehoben, etwas erhöht dasteht, kann nur Hera sein, welche offenbar von den übrigen Personen ungesehn oder unbeachtet bleibt, deren Anwesenheit zur eifersüchtigen Belauschung ihres Gemahls aber beweist, daß es sich hier, wie in dem parallelen Bilde No. 1, um die eigentliche, der Verwandelung der Io vorhergehende Liebesscene handelt. Möglich, daß Heras Geberde, die Bewegung ihrer mit vorgestrecktem Zeigefinger erhobenen linken Hand auf die demnächst von ihr ausgehende Verwandelung der Jungfrau in eine Kuh zu deuten sei, möglich auch, daß sie nur ihre Überraschung zu vergegenwärtigen bestimmt ist und daß der Maler Hera nur deshalb in seine Composition gezogen hat, um uns an den Fortgang des Mythus und daran zu erinnern, daß es Zeus nicht gelingen werde, die Geliebte durch Verwandelung in eine Kuh vor der Eifersucht Heras zu verbergen, welche der Kuh Io den Argos zum Wächter setzte.

Von den als Parerga gemalten Gegenständen erklären sich die hier und da sprießenden Pflanzen als Andeutungen, daß die Scene in freier Natur vor sich gehe und das bestätigen sowohl die Steine unter Argos' Fuß und unter dem Zeus und der Aphrodite wie auch der Hügelrücken, welcher des Satyrn Gestalt unterwärts halb verbirgt und auf dem Eros sitzend und der Baum hinter ihm wachsend gedacht ist. Auch das Reh in der Mitte des Vordergrundes, welches Panofka (a. a. O. S. 109) mit Argos schwerlich in berechtigter Weise in Verbindung gebracht hat, vermehrt entweder nur diese Zeichen der freien Natur oder es ist zugleich in dem aphroditischen Sinne beigefügt, in dem es auch in anderen Kunstwerken nachweisbar ist[b]). Je deutlicher also die Örtlichkeit bezeichnet ist, um so unstatthafter ist die Annahme Panofkas (a. a. O. S. 109) und Anderer, die Scene spiele im Tempel und um so weniger läßt sich aus dieser Annahme der hinter Aphrodite gemalte Dreifuß und die hinter Argos stehende Hydria als Tempelgeräth erklären. Denn daß für dergleichen Gegenstände im Temenos der Hera der rechte Platz sei, kann Engelmann (a. a. O. p. 9) nicht so ohne Weiteres zugegeben werden. Eben so wenig aber trifft Gerhards (a. a. O. S. 262) Vermuthung das Richtige, in diesen Gegenständen sei eine Hindeutung auf die Anwendung der mit diesem Bilde geschmückten Kalpis für bakchische Spiele und Festgebräuche zu erkennen. Wenn man nicht etwa glauben mag, der Dreifuß sei bestimmt, an die delphischen Sprüche

---

a) So Secchi in den Ann. dell' Inst. a. a. O. p. 318 mit Note 3.

b) Vergl. Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1860 S. 87, pour l'année 1861 S. 21, pour l'année 1863 S. 161.

zu erinnern, auf deren Betrieb Io bei Aeschylos[a]) aus dem Vaterhause getrieben wird und in der Hydria liege eine Hindeutung auf den Flußgott Inachos, der Io Vater, so wird kaum etwas Anderes möglich sein, als diese Gegenstände für gefälliges Füllwerk zu halten.

Daß diese, obendrein an einem Orte gefundenen Vasenbilder auf ein gemeinsames Original zurückgehen und daß diesem das fleißigere und reichere Bild No. 2 näher stehe, als das flüchtigere und ärmere No. 1, ist eine an sich ganz annehmbare Vermuthung Engelmanns (a. a. O. p. 12), aus der aber nicht Viel zu gewinnen ist.

Weitere Darstellungen dieser ersten Scene sind bis jetzt nicht bekannt und schwerlich werden ihrer jemals sehr viele zu Tage kommen; denn die auch von der Litteratur am genauesten behandelten Theile des Mythus liegen in den folgenden Scenen und es ist ganz begreiflich, daß sich diesen auch die bildende Kunst mit größerer Vorliebe zugewendet hat. Zu diesen bildet gleichsam ein Vorspiel die

zweite Scene; Io von Argos bewacht,

welche, eben als eine der Peripetie vorausliegende, nicht häufiger von der bildenden Kunst aufgefaßt zu finden, als dies wirklich geschehn ist, nichts Erstaunliches enthält, da man sich eher wundern könnte, sie überhaupt behandelt zu finden. Dennoch ist dies der Fall und auch bei ganz genauer Bestimmung der Scene und nachdem unter den fälschlich auf dieselbe bezogenen Monumenten in einer alle Anerkennung verdienenden und jedes weitere Wort überflüssig machenden Weise aufgeräumt worden ist [182]) bleiben noch einige Kunstwerke übrig, welche nur als Darstellungen der Iohut durch Argos bezeichnet werden können, nämlich die unter einander nahe verwandten pompejanischen Wandgemälde:

No. 3, im sog. Pantheon, nahe beim Eingange[b]). Io als παρθένος βούκερως[c]) in schöner und reicher Bekleidung und mit Armbändern geschmückt, sitzt links auf einem Steine, die linke Hand aufstützend, während sie mit der rechten einen Zipfel ihres rothen, weiß gefütterten Obergewandes hält. Rechts steht, sie aufmerksam betrachtend, Argos in wesentlich derselben Jünglingsgestalt, in welcher er auf den beiden ersten Nummern dargestellt ist und auch in einer nahe verwandten Stellung, indem er den rechten Fuß auf einen Steinblock gestellt und den linken Arm, um welchen eine rothe Chlamys gewickelt ist, in der Hand ein Schwert haltend auf den erhobenen Oberschenkel gelegt hat, während er die rechte Hand auf einen höhern Felsen stützt.

---

a) Prometh. vs. 661: Ὁ δ᾽ ἔς τε Πυθὼ κἀπὶ Δωδώνης πυκνοὺς
θεοπρόπους ἴαλλεν (πατήρ) . . . . . .
666: τέλος δ᾽ ἐναργὴς βάξις ἦλθεν Ἰνάχῳ
σαφῶς ἐπισκήπτουσα καὶ μυθουμένη·
ἔξω δόμων τε καὶ πάτρας ὠθεῖν ἐμέ κτλ.

b) Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens S. 38 No. 131, abgeb. Mus. Borbon. II. tav. 12, Gell, Pompeiana I. 16 p. 55, Raoul Rochette, Choix de Peint. de Pomp. 4; die richtige Deutung für dies, früher irrig als Aegeus oder Theseus und Aethra erklärte Bild ging von Schulz im Bull. dell' Inst. von 1841 p. 124 aus.

c) »Die Kuhhörner fehlen fälschlich in den Stichen«. Helbig.

No. 4, aus der Casa di Meleagro[a]). In einer felsigen Landschaft sitzt Io, abermals kuhgehörnt und der in No. 3 ganz ähnlich auf einem Felsblock im Schatten eines Baumes, welcher ganz füglich an jenen Ölbaum erinnern kann, an welchen die Iokuh gebunden wurde. Io wendet ihr Gesicht wie redend zu Argos herum, welcher neben ihr rechts ganz ähnlich charakterisirt wie in der vorigen Nummer dasteht, nur daß er die linke Hand in die Seite stemmt und in der über den erhobenen Schenkel liegenden Rechten außer dem Schwert eine lange Lanze hält, welche ihm als heroischem Hirten grade so gut zukommt wie die Keule, oder wie wir die Lanze auch in Paris' Hand finden. In diesem, von Finati (zum Mus. Borbon. a. a. O.) Epaphos, von Braun (a. a. O.) Hermes genannten Jüngling Argos zuerst erkannt zu haben, ist Panofkas (a. a. O. S. 90 f.) Verdienst; die Richtigkeit dieser Benennung bedarf unter Vergleichung der verwandten Monumente und namentlich einiger Bilder der nächsten Scene keines Beweises mehr und damit ist auch jeder Nachweis, warum die anderen Namen falsch seien, unnöthig geworden. — Nach diesen beiden noch jetzt erhaltenen Bildern bestimmen sich auch die jetzt zerstörten:

No. 5 aus der Casa dei Dioscuri und

No. 6 aus der Casa del banchiere[b]), welche nur in Äußerlichkeiten, in der Bekleidung und in Einzelheiten der Bewegung der Personen von den beiden anderen abweichen und namentlich deswegen eine besondere Erwähnung verdienen, weil sie zeigen, daß diese an und für sich weder durch ihren Inhalt noch auch durch ihre Form besonders anziehende Composition gleichwohl in ungewöhnlichem Grade beliebt gewesen sein muß. Warum dem so gewesen sei, leuchtet nicht sofort ein, ergiebt sich aber möglicherweise daraus, daß den pompejaner Bildern ein vorzügliches Original zum Grunde liegt, welches uns, um eine, dramatisches Leben und spannendes Interesse in die Scene bringende Person, die des Hermes, reicher durch ein vor kurzer Zeit am Palatin ausgegrabenes Gemälde (s. unten No. 20) vergegenwärtigt zu werden scheint. Seltsam genug ist es unter dieser Annahme allerdings, daß diese in sich vortrefflich abgerundete Composition, deren Beliebtheit sich gar wohl begreift, von den pompejanischen Malern nicht ein Mal, sondern so oft sie den Gegenstand wiederholt haben, regelmäßig grade um die wichtige Person des zur Überlistung oder Bekämpfung des Argos herankommenden Hermes verstümmelt worden ist und es wird gewiß nicht leicht sein, zu einem solchen Verfahren in den pompejanischen Wandgemälden Analogien nachzuweisen oder für dasselbe eine Erklärung zu finden, es sei denn, man wollte an eine ursprünglich noch ungleich figurenreichere Composition — und wem fiele hier die »grandis pictura« des Nikias (oben S. 466) nicht ein — denken, welche der Künstler des palatinischen Gemäldes mit Sinn und Verstand um die entbehrlichen Nebenfiguren abkürzte, während die pompejaner Maler, deren wir einen sehr wohl vom andern abhängig, einen dem andern gedankenlos nachtretend denken können, bei ihrer Wiederholung mit den entbehrlichen Nebenfiguren auch eine im Grunde nicht entbehrliche Hauptfigur hinwegließen. Die des Originales unkundigen Besitzer solcher Excerptbilder mochten dabei immer noch glauben, die Composition des Meisters vor Augen zu haben.

---

a) Helbig a. a. O. No. 132, abgeb. Mus. Borbon. IX. 50, wiederholt bei Panofka a. a. O. Taf. I. No. 6, Mon. dell' Inst. a. a. O. No. 10, vergl. Ann. a. a. O. p. 316 von Secchi richtig, p. 330 von E. Braun falsch erklärt, bei Engelmann a. a. O. p. 13. D.

b) Bei Helbig a. a. O. S. 39 No. 133 und 134.

In Vasengemälden sind ähnliche starke, ja verstümmelnde Verkürzungen größerer Compositionen keineswegs unerhört und in der That scheint eine solche auch grade für diesen Bilderkreis vorzuliegen in

No. 7, dem Gemälde eines unteritalischen Kraters von sehr spätem und nachlässigem Stil in der Sammlung Biscari in Catania[a]). Rechts sitzt Io im dorischen Chiton, ein Himation um die Beine geschlagen und mit kleinen Hörnern im Haare. Ihre Linke ruht auf dem linken Beine, die Rechte erhebt sie, nach rechts umblickend gegen die Stirn, entweder um mit derselben das Licht von den Augen abzuhalten und so schärfer sehn zu können oder, wie in dem Wandgemälde No. 5 um das Haupt zu stützen. Links von ihr steht Argos, ganz nackt, bis auf ein großes, gesprenkeltes Fell, welches ihm von dem linken, auf eine Keule hoch aufgestützten Arme herabhangt und bis auf Endromiden, mit denen seine Füße bekleidet sind und hält in der Rechten vorgestreckt eine große Muschel. Diese ist als Trinkgeschirr von Engelmann richtig erklärt und mit Analogien neuerer Funde belegt worden, welcher auch wohl mit Recht annimmt, dies sei so zu verstehn, daß Argos sich die Zeit mit einem Trunke verkürze und hiermit sei der neben Io rechts aufgehängte, allerdings auffallend kleine und regelmäßig gestaltete Schlauch (wenn es ein solcher und nicht ein anderes, gleichem Zwecke dienendes Aufbewahrungsgefäß — Pytine? — ist) zu verbinden. Weiter aber ist es völlig begründet, wenn derselbe Gelehrte in seiner neuern Besprechung (in der Archaeol. Zeitung) hervorhebt, daß Argos' ganze Stellung, besonders dessen mit der Muschel vorgestreckter Arm darauf hinweise, daß ihm eine weitere Figur gegenüber zu denken sei, welcher das Trinkgeschirr dargeboten wurde, und daß diese in diesem Gemälde aus Mangel an Raum oder aus Nachlässigkeit weggelassene Figur nur die des Hermes sein könne, welcher eben mit seinem Auftrage von Zeus herankomme. Dem steht auch durchaus der Inhalt des Auftrags, mit welchem Hermes kommt, nicht im Wege, denn einmal weiß Argos von diesem zunächst Nichts und sodann brauchen wir uns nur der Sagenwendung zu erinnern, nach welcher Hermes nicht zunächst mit Gewalt, sondern mit List, um ihn einzuschläfern, gegen Argos vorging, um eine Vorstellung vollkommen erklärlich zu finden, in der es sich um einen ganz gemüthlich beginnenden Verkehr zwischen dem schlauen Sohne Maias und dem gelangweilten Hirten Argos handelt. Diese Auffassung des in Frage stehenden Vasenbildes wird aber überdies durch mehre der folgenden Denkmäler beglaubigt und unterstützt.

Mag man nun aber der in Betreff dieses Vasenbildes und der vorher genannten Wandgemälde ausgesprochenen Vermuthung einen so großen Grad von Wahrscheinlichkeit zusprechen, wie man will, beweisen läßt sich kaum, daß sie in der That verstümmelte Darstellungen einer andern Scene seien, und dem gemäß müssen sie einstweilen als das gelten, als was sie sich geben, als Darstellungen von Ios Bewachung durch Argos.

Dieser Scene aber gehört sodann wahrscheinlich, wenn auch nach dem Wortlaute der Überlieferung nicht im strengsten Sinn, die älteste Darstellung aus diesem ganzen Kreise an, von der wir litterarische Nachricht besitzen, nämlich

---

a) Zuerst besprochen von Benndorf in der Archaeol. Zeitung von 1867, Anz. S. 118*, dann von Engelmann a. a. O. p. 12. C, abgeb. in der Archaeol. Zeitung von 1870 Taf. 30, No. 1, vergl. das. S. 37 f. (Engelmann).

No. 8, ein Relief an dem Throne des amyklaeischen Apollon von Bathykles von Magnesia, dessen Inhalt Pausanias[a]) nur sehr summarisch dahin abgiebt, es stelle Hera dar, welche auf die in eine Kuh verwandelte Io, des Inachos Tochter herabschaue. Allerdings ist Argos als Hüter der Iokuh nicht genannt, aber es ist durchaus nicht unwahrscheinlich, daß er, wie dies schon Engelmann (a. a. O. p. 35) gemuthmaßt hat, vorhanden gewesen und nur von Pausanias übergangen worden sei. Die Art der Composition läßt sich nicht mehr errathen, aber es wird kaum möglich sein, die Darstellung einer andern Scene des Iomythus zuzuweisen. Zu Heras Anwesenheit liefert das archaïsche Vasengemälde unten No. 14 eine Analogie [183]).

Schließlich sei auch noch dessen gedacht, daß Vergil[b]) als Schildzeichen seines Turnus die Scene der Hütung der Io durch Argos fingirt hat, den Vater der Io, Inachos als Wasser ausgießenden Flußgott hinzufügend, dem wir in erhaltenen Kunstwerken nicht begegnen.

Dritte Scene: die Überlistung oder Einschläferung des Argos durch Hermes.

Wie eine Einleitung zu der eigentlichen Handlung in dieser Scene nimmt sich aus

No. 9 das Gemälde an einer vulcenter Oinochoë mit rothen Figuren im berliner Museum[c]), welches sich zugleich an die Monumente der zweiten Scene wie eine Ergänzung oder Fortsetzung anschließt. Rechts sitzt die kuhgehörnte, bekränzte und ganz bekleidete Io sehr ähnlich wie in No. 7 componirt, neben ihr und mit ihr wie im Gespräche begriffen Argos, der als Ephebe in der Chlamys charakterisirt und mit der Keule ausgestattet ist. Links endlich steht, durch Chlamys, Petasos und Kerykeion bezeichnet, Hermes von den vorgenannten Personen abgewendet, als wollte er sie verlassen, aber auf dieselben zurückblickend. Daß Hermes wirklich wiederum fortzugehn sich anschicke, ist in keiner Weise wahrscheinlich; hat der Vasenmaler ihn mit vollem Bewußtsein und absichtlich so gestellt, wie wir ihn finden, so kann man nur an einen, litterarisch allerdings nicht überlieferten[d]), dem schlauen Hermes aber sehr wohl anstehenden Zug denken, nämlich durch geheuchelte Gleichgiltigkeit, gehn wollen und doch bleiben, Argos vertraulich zu machen und damit sein ferneres Spiel einzuleiten. Über Argos ist noch Kopf und Hals eines Rindes angebracht, in welcher ziemlich überflüssigen Zuthat man schwerlich etwas Anderes wird

---

a) Pausan. III. 18. 13. Ἥρα δὲ ἀφορᾷ πρὸς Ἰὼ τὴν Ἰνάχου βοῦν οὖσαν ἤδη; vergl. Brunn, N. Rhein. Mus. V. S. 328.

b) Aen. VII. vs. 789 sqq.:

At levem clypeum sublatis cornibus Io
Auro insignibat, iam saetis obsita, iam bos,
Argumentum ingens, et custos virginis Argus,
Caelataque amnem fundens pater Inachus urna.

c) Gerhard, Berlins ant. Bildwerke No. 1951; zuerst beschrieben im Bull. dell' Inst. von 1836 p. 171 sq., abgeb. Mon. dell' Inst. a. a. O. No. 1, vergl. Ann. a. a. O. p. 315 und 328, Panofka a. a. O. S. 122; bei Engelmann a. a. O. p. 15. E.

d) Man müßte denn Ovid, Metam. I. vs. 678 sq. anziehn, wo Argos den Hermes zum Dableiben einladet:

Voce nova captus custos Junonius: at tu,
quisquis es, hoc poteras mecum considere saxo,
Argus ait etc.

erkennen dürfen, als eine, allerdings etwas wunderlich gewählte und angebrachte Abkürzung der Gestalt, in welche verwandelt wir uns Io vorstellen sollen.

Ungleich bestimmter entwickelt sich die Handlung in

No. 10, dem Gemälde einer Amphora mit schwarzen Figuren in der münchener Sammlung[a]). Dasselbe ist offenbar komisch oder parodisch und zwar sowohl in den Formen der übrigens sorgfältigen Zeichnung wie in den Motiven der Handlung und in seinem nachgeahmt archaïschen Stil. Argos, riesenhaft, mit langen Haar- und Bartflechten, aber mit einem fast affenartigen Gesicht, in welchem sich das Erstaunen gar komisch ausspricht, insbesondere charakterisirt durch ein in den Zeichnungen sehr undeutliches Auge mitten auf der Brust, sitzt platt am Boden und hält an einem langen Stricke die Kuh, in welche Io verwandelt ist, um sie dergestalt neben einem im Hintergrunde gemalten Baume, der offenbar an den bekannten Ölbaum erinnern soll, weiden zu lassen. Er geht also noch sorgfältiger zu Werke, als in der Überlieferung, nach welcher er die Kuh an den Baum band, indem er hier ihr Leitseil gar nicht einmal aus der Hand läßt, obgleich er sich's doch zugleich nach Art der ποιμένες ἄγραυλοι, κακ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον auf dem Boden bequem gemacht hat. Von vorne tritt, sehr klein gemalt und seltsam ausstaffirt, ein diesem Argos gegenüber in der That mit guter Laune gemalter κρατὺς Ἀργειφόντης, gleichwohl an Petasos und Flügelstiefeln sicher kenntlich, Hermes mit dem Auftrage die Kuh zu stehlen (κλέψαι τὴν βοῦν) auf diese zu, geht dabei aber so wenig heimlich zu Werke, daß er vielmehr mir Nichts, dir Nichts den um ihre Hörner befestigten Strick loszuknüpfen beginnt, worüber Argos, wie gesagt, in gerechtes, aber spaßhaft vorgetragenes Erstaunen geräth, bei dem er es indessen bewenden läßt. Auch dessen Hund ist parodisch behandelt; denn anstatt den Kuhdieb anzubellen oder sich gegen ihn zur Wehre zu setzen, ist er ihm freundlich entgegengelaufen und mit ihm umgekehrt und steht nun, auf Hermes zurückblickend, mit einem erhobenen Vorderfuße wie ein Vorstehhund vor der Kuh da, wartend der Dinge die da kommen sollen. Daß diese Gewaltthätigkeiten des Hermes gegen Argos sein werden, läßt Nichts vermuthen.

Ernsthaft dagegen und wesentlich im Sinne der ovidischen Darstellung[b]) behandeln die Einleitung zur Überlistung des Argos drei in ihrer Composition nicht ganz, in der dargestellten Handlung dagegen nahezu übereinstimmende Wandgemälde aus Pompeji und Herculaneum, nämlich

No. 11, im Isistempel in Pompeji[c]),

No. 12, in der Casa di Argo ed Io in Herculaneum[d]),

No. 13, in der Casa del citarista in Pompeji[e]).

In dem am genauesten bekannten Bilde No. 12 sizt Io, ähnlich wie in den Bildern oben No. 3 u. 4, als kuhhörnige, verschleierte Frau in felsiger Landschaft

---

a) In O. Jahns Verzeichniß No. 573, abgeb. bei Panofka a. a. O. Taf. 5, Mon. dell' Inst. a. a. O. No. 8, Élite céram. II. 99; bei Engelmann a. a. O. p. 15. F.

b) Metam. I. vs. 675 sqq.

c) Helbig a. a. O. S. 39 No. 135, unedirt.

d) Helbig a. a. O. No. 136, abgeb. im Mus. Borbon. VIII. tav. 25, wiederholt bei Panofka a. a. O. Taf. 2. 1 und in den Mon. dell' Inst. a. a. O. No. 6, weitere Litteratur bei Helbig. Bei Engelmann a. a. O. p. 16. G.

e) Helbig a. a. O. No. 137, unedirt.

in der Mitte, etwas erhöht auf einem Felsen; niedriger, zu ihren Füßen der durchaus nur als reich gekleideter Hirtenjüngling charakterisirte Argos. Vor ihm steht, kenntlich an den Flügelschuhen und an dem, vielleicht nicht ohne Absicht mit einem kleinen Gewande halb verhüllten, sehr großen und etwas ungewöhnlich gestalteten Kerykeion[a], auf das er sich bequem und ohne irgendwelchen Eifer zu verrathen, stützt, Hermes, welcher eine Syrinx dem nach ihr langenden und den Gott wie erstaunt anblickenden Argos darreicht. Diese Darbietung der Syrinx bildet den Gegenstand auch der beiden anderen Gemälde, von denen No. 13 mehr als No. 11 mit dem besprochenen auch in der Anordnung der überall gleichen Personen übereinkommt.

Sehr richtig hat Panofka die Composition verstanden, zu welcher er auch Ovids Schilderung in Parallele bringt. Bei diesem Dichter erregt Hermes durch den Ton der neu erfundenen Syrinx die Aufmerksamkeit des Argos, der »voce nova captus« ihn zum bleiben und weiterspielen auffordert,

quaerit quoque, namque reperta
fistula nuper erat, qua sit ratione reperta,

worauf ihm Hermes die Fabel von der Syrinx vorträgt, lang genug, um ihn vollends einzuschläfern. Dies neugierige Fragen, »qua sit ratione reperta« und das schlaue Eingehn auf das bei Argos angeregte Interesse hat nun der Künstler des herculaneer Bildes vortrefflich geschildert. Hermes hat ohne Zweifel schon ein Stück gespielt, da verlangt Argos das merkwürdige neue Instrument zu sehn, um welches zu empfangen er seinen Hirtenstab losgelassen und an sein Bein gelehnt hat und das ihm Hermes bereitwillig darreicht, gewiß, daß er es bald mit der Aufforderung, noch mehr zu spielen, zurück erhalten wird, nachdem Argos sich überzeugt hat, daß er das Instrument nicht recht zu behandeln wisse. Das ist denn in der That eine treffliche künstlerische Parallele zu der poetischen Schilderung Ovids[b]). Der Umstand, daß Hermes ohne Waffen ist — seinen Stab mag er brauchen wollen, wie bei Ovid[c]) — hat Quaranta (zum Mus. Borbon. a. a. O.) und Panofka darauf schließen lassen, daß dem Künstler die bei Apollodor[d]) aufbewahrte Sagenwendung vorgeschwebt habe und daß nach seiner Annahme Hermes den Argos mit einem der am Boden liegenden Steine tödten werde, doch sind dieser Annahme mit Recht bereits Schöne (a. a. O. p. 156) und Engelmann (a. a. O. p. 17) entgegengetreten; die Steine am Boden sind gewiß nicht auffallend genug, um auf ihren derartigen Gebrauch hinzuweisen und außerdem geht uns auch hier einstweilen gar nicht an, was etwa später geschehn wird, sondern das ganze Interesse des Bildes dreht sich um die Überlistung des Argos. Dürfen wir die Ruhe, mit welcher Io diesen Vorgang beobachtet, als eine befangene betrachten, so würden wir auch ihre Situation trefflich charakterisirt zu nennen haben, doch mag dies dahinstehn[181]).

---

a) So verbirgt Hermes sein Wesen bei Ovid. a. a. O. vs. 674 sq., indem er

tegimenque removit
et posuit pennas, tantummodo virga retenta est.

b) Vergl. Ovid. a. a. O. vs. 676 sqq.

c) A. a. O. vs. 715 sq.:

...... firmatque soporem
languida permulcens medicata lumina virga

d) Apollod. II. 1. 3. λίθῳ βαλὼν ἀπέκτεινε τὸν Ἄργον.

Eine von Panofka auf eben diese Scene bezogene Gemme im Besitz eines Herrn Currié[a]) stellt allerdings ohne Zweifel eben diese dar, scheint aber ziemlich gewiß ein modernes Machwerk zu sein und muß deshalb hier bei Seite bleiben.

Vierte Scene: Hermes gewaltthätig gegen Argos.

Hier, wo nicht allein die relativ größte Anzahl von Monumenten dieses ganzen Bilderkreises vorliegt, sondern wo dieselben verschiedenen Gattungen und Epochen angehören wird es geboten sein, eine kunstgeschichtliche Folge aufzustellen. Über das Verhältniß dieser Darstellungen zu denen der dritten Scene mögen einige Bemerkungen zum Schlusse vorbehalten bleiben, nur das sei gleich hier bemerkt, daß diese beiden Scenen nicht etwa als auf einander folgend betrachtet werden können, da sie einander vielmehr ausschließen und zwei verschiedenen Überlieferungen folgen, von denen diejenige, welche den jetzt zu behandelnden Denkmälern zum Grunde liegt, wie sich das schon aus den Monumenten ergiebt, die ältere ist.

Die erste Stelle gebührt einem echt archaïschen Vasengemälde, einer seltenen Erscheinung in diesem ganzen Cyclus,

No. 14, dem Gemälde einer Amphora mit schwarzen Figuren aus Bomarzo bei Viterbo in der Bassegio'schen Sammlung in Rom[b]). — Hermes (HEPMES rückl.) im Chiton und mit eigenthümlich gestaltetem Hut, zückt das Schwerdt gegen den rückwärts halb zu Boden gesunkenen Argos (αργOS rechtl.), dem er den Fuß auf den linken Oberschenkel setzt, ihn am Boden zu erhalten und dessen rechten Vorderarm er mit der linken gepackt hält, jede Abwehr des übrigens unbewaffneten und eher Gnade flehenden als sich vertheidigenden Argos zu hemmen. Dieser, welcher als Hirt in ein umgeknüpftes Fell gekleidet ist, ist besonders merkwürdig durch einen doppelten Kopf oder ein doppeltes Gesicht ganz in der Art der bekannten Ianusbildung, eine Erscheinung, die in dem ganzen Denkmälerkreise dieses Mythus nur noch ein Mal (unten No. 18) wiederkehrt. Es kann doch kaum einem Zweifel unterliegen, daß dies die einfachste und deutlichste künstlerische Wiedergabe jener Vorstellung von Argos sei, die uns in Versen des Aegimios[c]) entgegentritt:

καί οἱ ἐπίσκοπον Ἄργον ἵει κρατερόν τε μέγαν τε
Τέτρασιν ὀφθαλμοῖσιν ὁρώμενον ἔνθα καὶ ἔνθα κτλ.

wobei freilich die Frage, auf die es auch am wenigsten ankommt, offen bleiben muß, ob wir dies alte zu den hesiodischen gerechnete Gedicht als die unmittelbare Quelle für den Künstler der Vase oder die in den angezogenen Versen gegebene Vorstellung

---

a) Ein Abdruck bei Cades Impronte gemmarie Classe Ia. No. 112, abgeb. bei Panofka a. a. O. Taf. 2 No. 2, wiederholt in den Mon. dell' Inst. a. a. O. No. 2, vergl. auch Engelmann a. a. O. p. 18.

b) Abgeb. in der Revue archéol. III. (1846) p. 310 mit Text von E. Vitet, welcher die im Texte gegebenen Nachrichten über Fund- und Aufbewahrungsort ausdrücklich aufrecht erhält. Daß eine von Jahn im Bull. dell' Inst. von 1839 p. 21 beschriebene Vase trotz verschiedener Angabe über die Herkunft (Ponte della Badia) und über das Bild der Kehrseite (Herakles mit dem Löwen anstatt H. und Iolaos gegen drei Krieger (Geryon? bei Vitet) mit dieser identisch sei, ist ohne Zweifel mit Recht schon von Schöne, Ann. dell' Inst. von 1865 p. 150 Anm. 1 A. bemerkt worden. Bei Engelmann a. a. O. p. 23. L.

c) Bei dem Schol. Eurip. Phoen. vs. 1133.

als eine auch sonst verbreitete betrachten wollen[185]. Im Übrigen ist der Argos dieses Gemäldes von ganz normaler Bildung und zeigt namentlich keine Spur von einer Mehrzahl von Augen auf der Oberfläche seines Körpers, wie dies in mehren der folgenden Monumente der Fall ist. Hinter der Hauptgruppe steht oder schreitet langsam hinweg die in eine Kuh verwandelte Io, neben welcher die durch die Beischrift (HEPA≶ rückl.) bezeichnete Hera, die sonst schwer zu erkennen sein würde, so gar schlicht ist sie dargestellt, mit dem Gestus des lebhaftesten Erstaunens auf die Hauptgruppe hinschreitend gezeichnet ist. Wenn die hier und in den folgenden Vasengemälden dargestellte Gewaltthat des Hermes gegen Argos auch in keiner der auf uns gekommenen litterarischen Überlieferungen ausdrücklich geschildert ist, so kann doch kein Zweifel sein, daß sie der ältesten Auffassung entspricht, welche auch z. B. bei Aeschylos[a]) angedeutet ist.

Die übrigen, hier zu nennenden Vasengemälde haben rothe Figuren. Unter ihnen zeigt den strengsten Stil

No. 15, ein Stamnos (»Olla«) aus Caere in der Castellanischen Sammlung in Rom[b]). In der Hauptsache ist dies Bild ganz klar; der über den ganzen Körper mit Augen bedeckte Argos (APΓO≶), der richtige μυριωπός des Aeschylos (Prometh. 569), στικτοῖς ὄμμασι δεδορκώς des Euripides, totus oculeus des Plautus (Aulul. III. 6.), der uns hier zum ersten Male in der Kunst begegnet, wird von dem mit Chiton und Chlamys angethanen Hermes, welcher ihn andringend schon halb zu Boden geworfen und mit der Linken am Barte gepackt hat, mit dem Schwerdt bedroht und macht, gänzlich waffenlos, mit der Rechten eine Bewegung mehr noch des Schreckens als einer unkräftigen Abwehr. Hinter Beiden ist die in eine Kuh verwandelte Io gemalt, durch ein Versehn oder eine Nachlässigkeit des Malers mit dem Zeichen männlichen Geschlechtes[186]. So weit ist Alles ohne ernstliche Schwierigkeit und auch die beiden Bäume, welche die ganze Scene einfassen, eine Palme, neben der ein Reh steht, rechts, ein Ölbaum, an welchem die Iokuh gebunden war, links, können keine solche machen.

Wohl aber ergiebt sich diese aus der der Iokuh gegenüber auf einem Klappstuhl mit Polster sitzenden Figur des Zeus, welcher, wenngleich in Einzelheiten von seiner in Vasengemälden dieser Stilart gewöhnlichen Erscheinung abweichend (vergl. oben S. 28 ff), dennoch unverkennbar ist. Das Scepter in der Linken haltend erhebt er die Rechte mit einer keineswegs gewöhnlichen Geberde vor dem Kopfe der Iokuh, und zwar im Originale beträchtlich näher an demselben als, vermöge der Übertragung der gekrümmten Vasenfläche in die Ebene, in der Zeichnung. Schöne glaubt hier eine Dazwischenkunft des Zeus behufs der Zurückverwandelung der Io in menschliche Gestalt erkennen zu dürfen und beruft sich für diese und für die Art wie sie durch die Berührung mit der Hand des Zeus vollzogen wurde auf die Voraussage des Prometheus an Io bei Aeschylos (Prometh. vs. 850 sq.) über das Ende ihrer Irrfahrt:

ἐνταῦθα δή σε Ζεὺς τίθησιν ἔμφρονα
ἐπαφῶν ἀταρβεῖ χειρὶ καὶ θιγὼν μόνον

---

a) Prometh. vs. 683: ἀπροσδόκητος δ' αὐτὸν (Ἄργον) αἰφνίδιος μόρος
τοῦ ζῆν ἀπεστέρησεν.

b) Abgeb. in den Ann. dell' Inst. von 1865 tav. d'agg I K, mit Text von Richard Schöne das. p. 147 sqq.; bei Engelmann a. a. O. p. 19. II.

und auf die Darstellung dieser Zurückverwandelung in einer der drei Scenen des Iomythus, mit welchen Moschos (Id. II. vs. 50 sqq.) den Blumenkorb der Europe geschmückt sein läßt; hier heißt es:

ἐν δ' ἦν Ζεὺς Κρονίδης ἐπαφώμενος ἤρεμα χειρὶ
πόρτιος Ἰναχίδης, τὴν ἑπταπόρῳ παρὰ Νείλῳ
ἐκ βοὸς εὐκεράοιο πάλιν μετάμειβε γυναῖκα.
ἀργύρεος μὲν ἔην Νείλου ῥόος, ἡ δ' ἄρα πόρτις
χαλκείη, χρυσοῦ δὲ τετυγμένος αὐτὸς ἔην Ζεύς [a]).

Schwer zu sagen ist, ob die in dem Vasenbilde dargestellte Handbewegung des Zeus den hier angegebenen Sinn habe oder nicht, da es an Analogien fehlt; aber sehr bedenklich ist, daß die Erlösung der Io, welche nach der Übereinstimmung aller Berichte das Ende ihrer langen Irren ausmacht, in diesem Gemälde unmittelbar mit der Tödtung des Argos verbunden erscheint. Daß der Künstler eine solche unmittelbare Verbindung, welche die sämmtlichen Irren der Io hinwegläugnen würde, nicht im Sinne gehabt habe, noch einer Wendung des Mythus gefolgt sei, welche diese unerhörte Verkürzung darbot, darf als feststehend betrachtet werden und ist auch von Schöne (p. 152) anerkannt und hervorgehoben; was uns aber in diesem Bilde deutlich machen oder auch nur ahnen lassen soll, daß es sich um eine ganz kolossale Prolepsis handele, ist durchaus nicht abzusehn; denn die hinter Zeus stehende Palme wird man doch nicht als Andeutung orientalischen Locals und folglich als Zeichen verstehn sollen, daß hier zwei weit getrennte Scenen des Mythus in ein Bild zusammengeschoben worden seien? Für ein solches Verfahren würde man doch in der Vasenmalerei nicht leicht wirklich zutreffende Analogien nachweisen können. Wenn aber die Sache so liegt, so wird kaum etwas Anderes übrig bleiben, als die von Engelmann (a. a. O. p. 21) aufgestellte Vermuthung, daß Zeus durch sein ganzes natürliches Interesse auf den Schauplatz der Tödtung des Argos gezogen worden sei und daß seine Handbewegung einer Ermunterung des Hermes bei seiner That gelte. Eine Analogie zu einer solchen Vorstellung bietet vielleicht die folgende Vase No. 16 (kaum diejenige No. 19); aber auch wenn wir hier in einer neben Hermes und Argos erscheinenden dritten Figur ungewisser Deutung, Zeus anerkennen, so bleibt immer noch der Unterschied, daß dieser steht, der Zeus unserer Vase dagegen sitzt. Und daß dies in der Scene der Argostödtung eine Seltsamkeit sei, kann nicht wohl verkannt werden. Daß die über dem Iorind und dem Zeus stehenden Worte ΚΑΛΟϟ ΔΑΜΑ(ς), denn so wird zu ergänzen sein, mit den Personen des Bildes schwerlich Etwas zu thun zu haben, sei schließlich nur im Vorbeigehn erwähnt [187]).

Die Gruppe des Hermes und Argos finden wir am ähnlichsten wieder in

No. 16, dem Gemälde auf einer vulcenter Amphora der Hope'schen Sammlung in London [b]). Der mit Chiton und Chlamys, welche er schildartig ausgespannt hält,

---

a) Vergl. weitere Belegstellen bei Preller, Griech. Mythol. 2. Aufl. II. S. 43 Anm. 2.

b) Abgeb. bei Panofka a. a. O. Taf. 3 No. 2, wiederholt in den Mon. dell' Inst. a. a. O. No. 5, außerdem bei Gerhard, Auserl. Vasenbb. II. Taf. 116, Élite céramograph. III. pl. 100; früher Durand'schen Besitzes, s. de Witte, Catal. Durand No. 318, Broendsted, A brief descript. of 32 anc. vases found by Campanari No. 1; vergl. außerdem Ann. dell' Inst. von 1838 p. 316 (Secchi) und p. 329 (Braun); bei Schöne a. a. O. p. 150. D, bei Engelmann a. a. O. p. 21. K. Der Rvs. zeigt das schöne Familienbild des Herakles mit Deianeira und Hyllos.

bekleidete, epheubekränzte, durch zurückgeworfenen Petasos und Schuhe mit großen Flügeln charakterisirte Hermes (HΕρμῆς rechtl.) dringt stürmisch mit gezücktem Schwerdt auf den wie ermattet weichenden und bereits halb hinsinkenden, langbärtigen, über den ganzen Körper mit Augen bedeckten Argos ein, welchem statt seines eigentlichen Namens ΠΑΝΟΠτης (denn so, gewiß nicht ΠΑΝΟΠς ist zu ergänzen) beigeschrieben ist[a]). Die in No. 15 hinter Beiden gemalte Iokuh, welche wir in No. 17 wiederfinden werden, fehlt hier, dagegen steht hier an der Stelle, an welcher in No. 15 Zeus saß, ein bärtiger, in ein langes Himation gekleideter, bekränzter Mann, welcher den rechten Arm lang gegen Hermes ausstreckt. Derselbe ist von de Witte (a. a. O.) ohne jegliche Wahrscheinlichkeit als der Gott des Flusses Asterios, von Panofka und Secchi (a. d. a. Oo.) als Demos von Nemea erklärt worden, welcher mit dem vorgestreckten Arme Hermes Einhalt gebieten wolle. Irgend eine Begründung dieser Bemerkung aus der Art des schmalblätterigen Kranzes, der nach Panofka Weidenlaub darstellen soll, während Secchi Lorbeer erkennt, muß bei der Unbestimmtheit botanischer Formen in Vasengemälden als Spielerei abgelehnt werden, und es wird sich niemals läugnen lassen, daß diese Figur ihrer ganzen Erscheinung nach am allerersten an Zeus erinnert, den auch Schöne (p. 151) und wenngleich zweifelnd, Engelmann (p. 22) annehmen und der, Hermes zum Zuschlagen ermunternd, nicht ihm Einhalt gebietend, vollkommen in die Situation paßt. Die einzige Schwierigkeit, welche dieser Namengebung entgegensteht, ist der Stock mit Krücke oder Haken, welchen anstatt des bei Zeus vorauszusetzenden Scepters diese Figur in der linken Hand hält und zu dem sich bei einem sichern Zeus wohl kaum ein wirkliches Analogon finden wird; denn selbst die kürzeren Stäbe, die wir anstatt des Scepters bei Zeus finden (s. oben S. 182 Vasen LL. u. MM.) entsprechen dem hier gemalten keineswegs.

Die hier vermißte Iokuh finden wir, wie gesagt, wieder in

No. 17, dem Gemälde auf einem flachen Teller (πίναξ) aus Chiusi, welcher aus der Pizzati'schen Sammlung in Florenz in diejenige des Herrn Blayds in England übergegangen ist[b]). Hermes (HEPMEΣ rechtl. steht in weitem Bogen über der ganzen Vorstellung), bekleidet mit der Chlamys und einem kleingefleckten Felle, das Haupt mit einem Hute von eigenthümlicher, indessen in No. 15 wiederholter Form bedeckt, die Füße mit Endromiden, aber nicht geflügelten versehn, hat den ganz ähnlich bekleideten Argos, welcher übrigens nirgend auch nur eine Spur von außergewöhnlicher Bildung oder von Mehräugigkeit zeigt, bereits halb zu Boden gedrückt und schwingt das Schwerdt hoch in der Rechten, um ihm den abgewandten Kopf abzuschlagen. Hinter beiden entflieht Io als Kuh, welche mit hoch erhobenem Schweife charakteristisch als die wild gewordene, also von dem οἶστρος gejagte gemalt ist, in eilendem Galopp [188]).

Die beiden folgenden Vasengemälde gehören der spätern Zeit der Vasenmalerei an:

No. 18, Oxybaphon aus Ruvo, zur Zeit der Publication in der Sammlung des

a) Ebenso heißt er bei Euripides a. a. O., bei Aristophanes, Ekkles. vs. 80, bei Steph. Byzant. υ. Ἄργουρα.

b) Kurz erwähnt im Bull. dell' Inst. von 1840 p. 4, abgeb. in der Archaeol. Zeitung von 1847 Taf. 2, vergl. das. S. 18 f. (Gerhard), wiederholt in der Elite céramograph. III. pl. 98; bei Schöne a. a. O. p. 150. B, bei Engelmann a. a. O. p. 19. I.

Kunsthändlers Barone in Neapel[a]). Hermes, bärtig in Chlamys und Chiton, mit ungeflügelten Endromiden und einem fast helmförmigen Hute (κυνῆ) versehen, greift fest und stramm auftretend, mit gezücktem Schwerdte den vor ihm weichenden Argos an, den er am rechten Arm ergriffen hat. Argos, der wie in No. 14 doppelgesichtig, aber mit einem bärtigen, dem andern unbärtigen Gesichte gemalt, außerdem aber am Körper und den Gliedern mit einer Mehrzahl von Augen versehn ist, das Haupt bedeckt mit einem Pilos, bekleidet mit einem fleckigen Fell als Chlamys, vertheidigt sich mit der Keule gegen seinen Angreifer, während er andererseits Io am Gewande zurückzuhalten strebt, welche, als παρθένος βούκερως dargestellt, mit erhobenen Armen nach rechtshin zu entfliehen sucht.

Das bei weitem bedeutendste und figurenreichste Monument dieses ganzen Kreises ist

No. 19, das Gemälde an einem ruveser Krater der Sammlung Jatta in Neapel[b]). Während im Allgemeinen über den Inhalt dieser aus zwölf Figuren bestehenden Composition kein Zweifel sein kann, bieten einige Einzelheiten derselben große Schwierigkeiten dar.

Den Mittelpunkt bildet Io, welche als kuhgehörnte und daneben, als einziges Beispiel, auch kuhöhrige Jungfrau dargestellt ist und durch einen langen Schilfstengel, den sie in der Rechten hält, sehr passend als Tochter des Flusses Inachos bezeichnet wird. Sie sitzt, oberwärts nackt, jedoch mit Kreuzbändern über Brust und Schultern[c]) und mit einem Perlenhalsbande geschmückt, unterwärts bekleidet mit einem buntgestickten oder gewirkten Himation, vollkommen ruhig da und läßt höchstens durch ein schwebendes Emporzucken der linken Hand — wenn man hier nicht eine ganz natürliche Haltung der Hand des mit dem Ellenbogen offenbar aufgestützten Armes zu erkennen vorzieht — merken, daß sie wenigstens Etwas von der Anwesenheit des Hermes merkt, welcher im bunten Chiton und schildartig um den linken Arm gewickelter Chlamys, durch Flügelhut und Flügelsohlen charakterisirt, mit gezücktem Schwert unmittelbar an ihr vorbei gegen den auf einem erhöhten Theile des durch eine Linie angegebenen Bergabhanges[d]) eben so ruhig sitzenden Argos eindringt, ein Umstand, auf welchen zurückzukommen ist. Argos, welcher als Hirte mit einem umgeknüpften Felle [189]) bekleidet und mit einem keulenartigen

---

a) Abgeb. im Bull. arch. Napolit. III. (1845) tav. 4 mit Text p. 72—76 von Minervini, und in der Revue archéol. III. (1846) p. 309 mit Text von E. Vitet; bei Schöne a. a. O. p. 150. F, bei Engelmann a. a. O. p. 24. M.

b) Am frühesten kurz erwähnt in dem Bull. dell' Inst. von 1834 p. 165, abgeb. Mon. dell' Inst. a. a. O. als Hauptbild, mit Text von Grimaldi-Gargallo: Ann. dell' Inst. von 1838 p. 253 sq., vergl. das. Secchi p. 317 sq.; außerdem Rev. archéol. III. p. 311 Note 7; Bull. arch. Napolit. III. p. 22 (Avellino) p. 42 (Minervini); bei Schöne a. a. O. p. 150. G, bei Engelmann a. a. O. p. 24 sq. N. Neuestens in Jattas Katalog seiner Sammlung: Catalogo del Museo Jatta, Napoli 1869 p. 746 No. 1498 u. p. 772 besprochen (mir unbekannt, s. Archaeol. Zeitung von 1870 S. 39).

c) Über die Kreuzbänder vergl. die reichliche Zusammenstellung von Stephani, Compte-rendu de la comm. imp. arch. de St. Pétersb. pour l'année 1860 p. 80—82.

d) Man darf hierbei wohl an Ovid. Metam. I. 665 sq. erinnern, der von dem wachehaltenden Argos sagt:

ipse procul montis sublime cacumen
occupat, unde sedens partes speculatur in omnes.

Stabe, welchen er geschultert hält, ausgestattet, außerdem bekränzt ist, hat außer den Augen an der natürlichen Stelle deren noch ein Paar auf der Brust und ein zweites Paar auf den Oberschenkeln. Daß von diesen Augen die rechts angebrachten linke und die links angebrachten rechte sind, welche beiderseits nach außen blicken, ist vielleicht nicht unabsichtlich und mag den ὁρώμενον ἔνθα καὶ ἔνθα schärfer bezeichnen sollen. So vortrefflich er aber auch mit Augen ausgestattet ist, von dem gegen ihn mit dem blanken Schwerdte heranstürmenden Argos merkt er Nichts, vielmehr wendet er, mit dem Rücken gegen Io und Hermes und gegen die im obern Theile des Bildes, jenseits des Bergabhanges angebrachte Götterversammlung gekehrt sitzend, zu dieser letztern, welche für Io unsichtbar zu sein scheint, den Kopf herum und erhebt, wie zu einer oder zweien der Gottheiten redend, die rechte Hand mit einer sehr bestimmt charakterisirten Geberde, deren Bedeutung gleichwohl nicht unmittelbar gewiß ist.

Der Neapolitaner Grimaldi-Gargallo erkennt in ihr, wahrscheinlich in Erinnerung an einen heutigen Tags in Neapel gebräuchlichen Gestus zur Abwehr des malocchio (a. a. O. p. 356): »quello scopietto che dinota noncuranza e disprezzo«; allein was er hierzu von Stellen alter Autoren anführt, paßt eben so wenig wie ein Zeichen von Verachtung in die hier gegebene Situation. Weit eher darf man in der Bewegung von Argos' Hand eine Geberde ruhig versichernder Zusage, etwa: er werde schon aufpassen, finden. Er giebt diese Zusage offenbar der Göttin, welche durch Stephane, Schleier und Scepter ziemlich unzweifelhaft als Hera charakterisirt ist [190]) und welche ihrerseits eine Handbewegung macht, aus der man füglich eine Aufforderung zur Vorsicht und zum Aufpassen an Argos herauslesen kann [a]). Die Göttin neben ihr, welche ihr vertraulich den linken Arm um die Schultern gelegt hat, kann man füglich nur Hebe benennen [b]). Hinter Hera hat Zeus in seiner gewöhnlichen Tracht und Erscheinung, mit dem Öllaubkranze, wie es scheint, im Haare, bequem und als ruhiger Zuschauer Platz genommen, wenigstens als Ruhe und Nichtbetheiligung heuchelnder; denn, mag keine der übrigen Personen wissen oder sehn, um was es sich eben handelt, von Zeus kann dies in gleicher Weise nicht angenommen werden. Wie man die in vertraulichster Weise auf Zeus' Schulter gelehnte Göttin, hinter welcher ein Eros sitzt, zu benennen habe, ist schwer auszumachen; Stephanis [c]) Gedanke an Hera ist unhaltbar, da Hera in einer andern Figur unverkennbar ist, eben so unhaltbar ist die Annahme Avellinos und Minervinis, in dieser Göttin, in der mit Hera verbundenen und endlich in der am rechten Ende des Bildes, welche eine Taenie — ob gegen Zeus oder gegen Hermes ist nicht ganz klar — erhebt und mit der ein zweiter, lebhaft handelnder, vorwärts deutender Eros verbunden ist, seien die Moiren gemeint. Ungleich wahrscheinlicher wird man mit Schöne und Engelmann in der Göttin hinter Zeus Aphrodite erkennen und wenn Beide die gegenüber stehende beiläufig Peitho zu benamsen vorschlagen, so kann man sich das in Ermangelung eines Bessern gefallen lassen, ohne freilich zu

a) Vergl. die ganz übereinstimmende Auffassung beider Handbewegungen und des Verhältnisses beider Personen bei Engelmann a. a. O. p. 26.

b) So auch Kekulé, Hebe S. 40 No. 27 und zweifelnder Schöne a. a. O. p. 158.

c) Compte-rendu u. s. w. pour l'année 1859 p. 35 Anm. 1.

viel darauf zu geben, was denn auch keiner der beiden Genannten thut[191]). Für die beiden Flügelknaben bieten sich die Namen Eros und Himeros oder Pothos.

Im untern Theile des Bildes sind endlich noch zwei Satyrn zu erwähnen, an sich gewiß hier so gut wie in anderen Vasenbildern Vertreter der freien Natur, des Bergwaldes, in welchem Io gehütet wird. Dem und der Situation einer längere Zeit ruhig fortdauernden Bewachung der Io entspricht es vollkommen, daß der eine dieser Satyrn unterhalb Argos im Spiele mit einem Hasen oder Kaninchen, dem er ein Halsband umlegen will, begriffen dargestellt ist. Nichts kann die vollkommene Friedfertigkeit der Lage, welche jetzt eben so gewaltsam unterbrochen werden soll, besser charakterisiren als dies läppische Spiel des Satyrn, der augenscheinlich den anstürmenden Hermes grade so wenig spürt, wie irgend eine der anderen Personen. Ganz anders der zweite Satyr; dieser ist in heftiger Bewegung halb kniend zu Boden geworfen und augenscheinlich höchst erschrocken oder erstaunt; aber ihn hat offenbar auch der herbeieilende Hermes mit dem Fuße berührt, wo nicht getreten und umgestoßen, er ist aber auch die einzige Person des ganzen Bildes, welche von Hermes Anwesenheit eine Ahnung zu haben scheint.

Es wird in der That kaum möglich sein, diese Thatsache anders zu erklären, als sie Grimaldi-Gargallo erklärt hat, so nämlich, daß Hermes Allen unsichtbar, in der Ἄϊδος κυνῇ geborgen, handele. Es ist wahr, ein solcher Zug ist uns litterarisch im Iomythus nirgend überliefert und findet sich auch in keinem zweiten Kunstwerke wieder, aber man wird nicht läugnen können, daß er mit Zeus' Auftrag an Hermes die Iokuh zu stehlen (κλέψαι τὴν βοῦν) in guter Übereinstimmung stehe und daß er, drastisch und klar vorgetragen, um so wirkungsvoller erfunden ist, eine je größere Gesellschaft der verschiedensten Personen durch dies nur für uns sichtbare Hereinbrechen des Gottes in die ganz friedlich scheinende Situation überrascht werden soll. Wenn Schöne (a. a. O. p. 157) meint, diese Erklärung setze vielleicht zu viel Feinheit bei dem Maler dieser Vase voraus und es sei vielleicht wahrscheinlicher, es habe Nichts dargestellt werden sollen, als die höchste und wunderbare Schnelligkeit des geflügelten Gottes, welche es ihm möglich machte, Argos trotz seinen vielen Augen zu überraschen, so muß man dem widersprechen. Es ist ja nicht nöthig, als Erfinder dieser Feinheit den Maler dieser Vase zu betrachten, welche an sich kaum als das Original dieser bedeutenden und auch noch andere Feinheiten darbietenden, möglicherweise auf einen sehr namhaften Meister zurückgehenden oder an eine originelle, uns unbekannte Poesie angelehnten Composition wird gelten dürfen; und andererseits ist für Hermes' Bewegung doch kaum eine Schnelligkeit denkbar, welche hinreichen würde, um nicht blos Argos, sondern die ganze hier versammelte Gesellschaft zu überraschen. Daß die Hadeskappe[a]) eine und nur eine feststehende Form in griechischen Kunstwerken gehabt habe, kann man nicht behaupten, demnach auch weiter nicht, die hier dargestellte Kopfbedeckung des Hermes sei diese und nur diese; aber daß sie eine κυνῆ und nicht der gewöhnliche Petasos des Hermes sei, kann man eben so wenig in Abrede stellen.

Über ein angeblich im Besitze des Prinzen von Canino befindliches Vasengemälde ganz verwandten Gegenstandes vergl. Anmerkung 190.

---

a) C. F. Hermann in seiner Abhandlung, Die Hadeskappe, Gött. 1853 erwähnt diese Vase nicht.

Von Kunstwerken anderer Gattungen muß hier zunächst genannt werden:

No. 20, das schon oben S. 471 angeführte am Palatin in Rom neben mehren anderen gefundene Wandgemälde [a]). In felsiger Landschaft finden wir in diesem Bilde Io [b]) als kuhgehörnte Jungfrau und Argos in Jünglingsgestalt, der Hauptsache nach so mit einander gruppirt, wie in den früher beschriebenen Gemälden der zweiten Scene, namentlich in No. 4, Io in der Mitte auf einem Felsen sitzend und hier mit ausgesprochen schmerzlichem Ausdruck des Gesichtes, Argos rechts von ihr mit der Rechten gegen den Felsen gelehnt, in der Linken ein Fell, ein Schwerdt und eine gegen die Schulter gelehnte Lanze haltend, ganz aufgegangen in seinen Wächterdienst. Zugefügt ist hinter Io eine hohe sechseckige Säule oder Stele, welche ein archaïsirend gehaltenes Götterbild in langer Gewandung mit Phiale und Scepter in den Händen, trägt, das offenbar kein anderes, als das der Hera sein kann, welches auch in den Vasenbildern No. 1 und No. 2 gemeint ist. Links von der Gruppe des Argos und der Io und beiden Personen noch durch einen vorspringenden Felsen verborgen kommt Hermes (ΕΡΜΗΣ steht vor ihm am Boden geschrieben), bekleidet mit leichter Chlamys, sonst nackt und barhaupt heran, eine lange Lanze zum Stoß in beiden Händen bereit haltend und den Oberkörper ein wenig vorbeugend, als wollte er vorsichtig erspähen, ob die Gelegenheit zu seinem Angriff auf den nicht erst zu überlistenden und einzuschläfernden Argos günstig sei.

Sodann ist einer Gemme, der einzigen zu gedenken, welche man in diesem Kreise halten kann, wenn sie sich nicht schließlich ebenfalls als modern erweist,

No. 21, eines grünen Jaspis unbekannten Besitzes [c]), von dem eine Paste in der Stosch'schen Sammlung ist [d]). Hermes hat den Argos, dessen ganz mit Augen bedeckter Körper lang hingestreckt am Boden liegt, möglicherweise also im Schlafe, wie Panofka wollte, obgleich man das nicht behaupten kann, mit der Harpe enthauptet [e]) und trägt seinen bärtigen Kopf in der Linken davon. Io, als Kuh von der Bremse (οἶστρος) geplagt [f]) entflieht in rasendem Laufe; ein Baum im Hintergrunde ist der Ölbaum, an welchen Io gebunden war, der darauf sitzende Pfau erinnert an die Sage [g]), daß Hera des Argos Augen in den Schweif des ihr geheiligten Vogels gesetzt habe oder an die andere [h]), daß der Pfau aus dem Blute des Argos entstanden sei. Welcher Sagenwendung der Künstler der Gemme gefolgt sei, läßt sich kaum bestimmt sagen. Die in dieser Gemme verbundenen Scenen der Tödtung des Argos und der Flucht der Io legt Moschos (Id. II. vs. 44 sq. und vs. 55 sq.) in zwei weiter ausgeführte Bilder aus einander, mit denen nebst dem dritten, schon

a) Abgeb. in der Revue archéol. von 1870 pl. 15, vergl. Archaeol. Zeitung von 1870 S. 38.

b) Ihr Name soll ihr beigeschrieben sein.

c) Siehe Ann. dell' Inst. von 1838 p. 329 No. 9, der Abguß bei Cades, Impronte gemmarie Cl. I. A No. 113 gezeichnet in den Mon. dell' Inst. a. a. O. No. 9 (siehe Gemmentafel V. No. 9).

d) Winckelmann, Pierres gravées du baron St. II. 3. No. 161, Tassie-Raspe, Catal. of gems No. 1182, abgeb. bei Panofka a. a. O. Taf. 3 No. 1, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 336.

e) Vergl. Ovid, Metam. I. vs. 715 sq.

f) Vergl. Aeschyl. Suppl. vs. 300 sq., Soph. Electra vs. 4 sq., Apollod. II. 1. 5.

g) Bei Ovid a. a. O. vs. 722 sq.

h) Moschos Id. I. vs. 58 sq.

oben S. 478 angeführten er den Blumenkorb der Europe geschmückt sein läßt. In dem einen Bilde an der einen Seite des Korbes war die durch die Wellen schwimmende Io dargestellt, es heißt:

Ἐν μὲν ἔην χρύσοιο τετυγμένη Ἰναχὶς Ἰὼ,
εἰσέτι πόρτις ἐοῦσα, φυὴν δ' οὐκ εἶχε γυναικός.
φοιταλέη δὲ πόδεσσιν ἐφ' ἁλμυρὰ βαῖνε κέλευθα
νηχομένῃ ἰκέλη· κυανῇ δ' ἐτέτυκτο θάλασσα.
δοιοὶ δ' ἕστασαν ὑψοῦ ἐπ' ὀφρύος αἰγιαλοῖο
φῶτες ἀολλήδην, θηεῦντο δὲ ποντοπόρον βοῦν.

Ihm entsprach andererseits dasjenige mit der Zurückverwandelung der Io in Menschengestalt durch Zeus' Berührung; rings unter dem Kranze des Korbes aber war die dritte Scene, die Argostödtung angebracht:

Ἀμφὶ δὲ δινήεντος ὑπὸ στεφάνην ταλάροιο
Ἑρμείης ἤσκητο· πέλας δέ οἱ ἐκτετάνυστο
Ἄργος, ἀκοιμήτοισι κεκασμένος ὀφθαλμοῖσιν
τοῖο δὲ φοινήεντος ἀφ' αἵματος ἐξανέτελλεν
ὄρνις ἀγαλλόμενος πτερύγων πολυανθέϊ χροιῇ,
ταρσὸν ἀναπλώσας ὡσεί τέ τις ὠκύαλος νηῦς.

Die Gruppe im Park von Versailles, welche Clarac, Mus. de sculpt. IV. pl. 666 A. No. 1545 C mit dem Titel: »Mercure tuant Argus« abbildet, ist ohne Zweifel ein wenigstens zur Hälfte modernes Flickwerk, welches die ihm jetzt beigelegte Bedeutung vielleicht ausschließlich der Restauration verdankt, das also hier ganz bei Seite zu bleiben hat. Von einem andern, höchst monströsen, Denkmale hat Brunn [a]) den Bilderkreis der Io gereinigt, von einer aus Centorbi stammenden Terracotte nämlich im Museum von Karlsruhe, welche Gerhard [b]) als echt und als eine Darstellung der vor Prometheus stehenden und zu ihm redenden, in eine Kuh verwandelten Io [c]) herausgegeben und erläutert hat, während Brunn sie kurz und bestimmt und dabei ganz gewiß mit dem vollsten Recht als ein »Pasticcio« bezeichnet, bestehend aus einem antiken Fragment einer weiblichen Figur und einer daran geklebten modernen Kuh.

Fünfte Scene; Io in Aegypten.

Das Ende ihrer Irren findet Io bekanntlich nach einer vielfach wiederholten und schon aus der besten Zeit stammenden Überlieferung [d]) in Aegypten, wo sie unter der Berührung von der Hand des Zeus in ihre menschliche Gestalt zurückverwandelt den Epaphos gebar, dessen Namen die Alten etymologisch von der Berührung des Zeus ableiteten [e]). Auch diesen Ausgang des Mythus hat die Kunst,

---

a) Archaeolog. Zeitung von 1868 S. 112.

b) Mykenaeische Alterthümer, berl. Winckelmannsfestprogramm vom Jahre 1850, vergl. Ann. dell' Inst. von 1835 p. 46, Engelmann a. a. O. p. 32 sq. (aber s. Archaeol. Zeitung von 1870 S. 40).

c) Preller, Griech. Mythol. 2. Aufl. II. S. 40 f. Note 5 meint hier »Io im Augenblicke der Verwandlung« zu erkennen; wäre aber das Ding überhaupt antik, so könnte man nur die von Gerhard angenommene Scene, nicht diese erkennen.

d) Vergl. die Stellen bei Preller, Griech. Mythol. 2. Aufl. II. S. 43 Note 2.

e) Schol. Eurip. Phoen. 678: ὅτι ὁ Ζεὺς ἐπαφησάμενος τῆς Ἰοῦς πάλιν εἰς γυναῖκα αὐτὴν μετεμόρφωσε, vergl. Aesch. Suppl. 16, wo die Danaïden ihre Herkunft von Argos ableiten:

wenngleich nur selten und erst in späteren Perioden behandelt. Die Wiederverwandelung der Io durch Zeus dichtet Moschos als drittes Bild auf seinem Blumenkorbe der Europe (s. oben S. 478) und es dürfte um so weniger Ursache sein, dies in's Bereich bloßer dichterischer Erfindung zu verweisen, da die gleich zu nennenden pompejanischen Bilder, welche freilich nicht grade diese Scene, sondern diejenige von Ios Ankunft in Aegypten darstellen, sicher nicht erst in Pompeji und für dieses erfunden worden sind, vielmehr gewiß auf Originale aus alexandrinischer Zeit zurückgehn. Es sind dies die beiden nahezu gleichen Gemälde im Museo Nazionale zu Neapel

No. 22 aus dem Isistempel in Pompeji [a])

No. 23 wahrscheinlich aus der Casa del duca d'Aumale daselbst [b]).

In einer großen felsigen Landschaft mit einer hohen Stele, einem niedrigern Postamente mit lotosgeschmückter Sphinx und einem Fluß, in welchem ein Krokodil sichtbar ist, wird Io als kuhgehörnte, oberwärts nackte, unterwärts von einem weiten, röthlichen Himation umhüllte Jungfrau auf der Schulter des wild aussehenden und thierohrigen Flußgottes durch das Wasser dem Ufer zugetragen, welches ihre Füße schon berühren. Die rechte Hand streckt sie der in weißem, gegürtetem Chiton und unterwärts dem Himation am Ufer auf niedriger Felsstufe sitzenden mit dem Lotos über der Stirn geschmückten Isis entgegen, welche, die heilige Uraeosschlange in der Linken, ihr die Rechte zum Willkommengruße [c]) darbietet. Unterhalb Isis sitzt der Harpokratesknabe, welcher den rechten Zeigefinger an den Mund legt und neben dem ein Gefäß steht, an dem sich eine Schlange emporwindet. Hinter Isis zwei weißgekleidete ebenfalls mit Lotos geschmückte Mädchen mit dem Seistron in der rechten Hand, welches sie der Io, offenbar um sie zu begrüßen, entgegen schütteln, die eine daneben mit einem Stabe, die andere mit einer Art von Kerykeion in der linken Hand und einem kleinen Eimer am linken Arme. — Das zweite Bild ist nur von geringerer Ausführung und in den Farben hier und da verschieden.

6. Anhang; Monumente, welche keiner bestimmten Situation angehören.

Wenn hier Alles angeführt werden sollte, was von der einen oder der andern Seite auf Io bezogen worden ist, so würde sich eine ziemlich lange Liste von Monumenten ergeben, sondert man aber diejenigen Kunstwerke ab, bei denen die angenommene Beziehung auf Io entweder bereits als irrig erwiesen oder wo dieselbe aus guten Gründen zweifelhaft ist, so wird die Liste sehr stark zusammenschrumpfen.

a) Unzweifelhaft auf Io bezüglich ist nach Pausanias' ausdrücklicher Aussage die Statue auf der Akropolis von Athen von Deinomenes, von welcher schon oben (S. 415) bei Gelegenheit der Statue der Kallisto von demselben Meister gesprochen und von der die Vermuthung ausgesprochen worden ist, daß sie als παρθένος βού-

---

ὅθεν δὴ γένος ἡμέτερον, τῆς οἰστροδόνου βοὸς ἐξ ἐπαφῆς und das. 314 sq.: καὶ Ζεὺς γ' ἐφάπτωρ χειρὶ φιτύει γόνον .... Ἔπαφος ἀληθῶς ῥυσίων ἐπώνυμος.

a) Helbig a. a. O. S. 40 No. 138, abgeb. Mus. Borbon. X. tav. 2, Zahn, Wandgem. III. 8, Raoul-Rochette, Choix de peint. de Pomp. pl. 17; bei Engelmann a. a. O. p. 27 sq. P.

b) Helbig a. a. O. S. 40 No. 139.

c) Vergl. auch Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1861 S. 93.

κερως dargestellt gewesen sei[a]). Näheres läßt sich nicht feststellen und deswegen auch nicht ausmachen, ob der schöne Kopf eines Weibes mit ganz kleinen Kuhhörnchen in einigen Gemmen zu der Io des Deinomenes in irgend einem nähern oder entferntern Verhältniß stehe. Von diesen Gemmen, deren Beziehung auf Io sich nicht wohl bezweifeln läßt, ist am bekanntesten

b) diejenige mit dem Namen des Dioskurides, welche nach verschiedenem Besitzwechsel jetzt im Museum von Florenz ist[b]) (s. Gemmentafel V. No. 10) und für welche der richtige Name von Visconti[c]) ausgegangen und seitdem wohl allgemein festgehalten worden ist. Das reizende, leicht nach rechts gewendete Köpfchen mit einem Hauch schwermüthigen Ausdrucks erinnert zumeist an die Io in mehren Gemälden der zweiten Scene, ist aber vor ihnen durch ein elegantes Halsband ausgezeichnet. Der Künstlername steht links im Felde.

Zweifelhafter sind zwei weitere unter einander nahe verwandte Steine, ein Achat in Florenz und ein Chalcedon in Petersburg (?) von denen bei Lippert Abdrücke sind[d]), indem einmal das Geschlecht bei den hier dargestellten Köpfen zweifelhaft ist und weil sie ferner mit ihren derben Rinderhörnern und abstehenden Thierohren einen wenig edeln Eindruck machen, dergleichen sich bei Io nicht nachweisen läßt. Deshalb wird auch im Bullettino dell' Instituto von 1851 p. 125 die Beziehung auf Io für eine gehörnte Frauenmaske aus Erz mit thierischen Ohren und unedelem Gesichtsausdruck, des letztern wegen mit Recht in Abrede gestellt. Es läßt sich weder aus dem Berichte des Bulletino noch aus den Angaben im Katalog des k. k. Münz- und Antikencabinets abnehmen, ob ein in dem letztern befindlicher eherner Kopf, welcher als der der Io gilt »welche in eine Kuh verwandelt wird«[e]) mit dem im Bullettino besprochenen identisch sei oder nicht. Sei dem wie ihm sei, darüber kann man nicht zweifeln, daß das Köpfchen in Wien eben so wenig wie das im Bullettino besprochene mit der Io irgend Etwas zu thun habe, und zwar aus den Gründen, welche im Bullettino entwickelt und oben kurz zusammengefaßt wiederholt sind.

Unter plastischen Arbeiten und Fragmenten solcher mag man

c) den auf einen Schild befestigten ehernen Frauenkopf (imago clipeata) aus Herculaneum[f]) mit Engelmann (a. a. O. p. 32) als Io anerkennen, nicht minder

d) einen weiblichen marmornen Kopf von ungefährer Lebensgröße mit Hörnchen auf der Stirn und einem hohen Diadem im vollen Haare, welcher zum Einsetzen in eine Statue bestimmt gewesen zu sein scheint, in der Sammlung Carlisle in Castle

a) Vergl. auch Engelmann a. a. O. p. 35 sq.

b) Siehe Nuove Mem. dell' Inst. p. 60 sq.; Abdrücke bei Tassie-Raspe, Catal. of gems No. 1171, Cades, Impronte gemmarie Cl. I. A. No. 160, Abbildungen bei Bracci, Memorie degli ant. incisori II. t. 63; Tassie a. a. O. pl. 23 (schlecht) vergl. über Weiteres und die Echtheit der Inschrift Brunn, Gesch. der griech. Künstler II. S. 488 f. Der Stein, von welchem bei Cades a. a. O. No. 162 ein Abdruck ist, ist eine augenscheinliche Copie dieses, derjenige das. No. 161 ist in Benennung und Herkunft zweifelhaft.

c) Opere varie II. p. 123.

d) Daktylioth. No. 864 und 865, vergl. Engelmann a. a. O. mit Anm. 103, wo Dact. Petersb. V. 20. 9 citirt ist.

e) v. Sacken u. Kenner, Die Sammlungen des k. k. Münz- und Antikencabinets in Wien S. 307 No. 1239. Eine Zeichnung des Köpfchens verdanke ich Hrn. Freiherrn v. Sacken.

f) Abgeb. in den Antichità di Ercolano Vol. I. bronzi tav. 3.

Howard, welchen Conze[a]) als ein übrigens höchst unbedeutendes und ausdrucksloses Stück Arbeit bezeichnet. In wiefern für einen sicilischen Terracottakopf (weibliche Maske mit spitzen dreikantigen Hörnern) von angeblich großartigem und tragischem Ausdrucke[b]) der Name der Io gerechtfertigt sei, den ihm auch Engelmann beilegt (p. 34) mag dahinstehn bis derselbe näher bekannt sein wird. Dagegen ist es sehr bedenklich, ein weibliches gehörntes Brustbild von Terracotta in der berliner Terracottensammlung[c]), welches bestimmt gewesen scheint, als Schmuck an einen andern Gegenstand befestigt zu werden, mit Gerhard[d]) als Io zu benennen; denn dieses Brustbild ist, wie aus einer genauern Beschreibung Engelmanns (a. a. O. p. 34) hervorgeht, nicht einfach gehörnt, sondern mit einem Rinderfell bedeckt, dessen Füße auf der Brust verknotet sind und dem vielmehr als dem weiblichen Kopfe die Hörner anzugehören scheinen. Sehr unwahrscheinlich ist auch der Name der Io für ein Thongefäß in Form eines jugendlichen, mit Stierhörnern versehenen Kopfes[e]), für welchen derselbe vorgeschlagen worden ist[f]), da das Gemälde an dem aus dem Kopfe aufsteigenden Gefäßrande wesentlich bakchische Elemente enthält, so daß allerdings nicht mit Gerhard[g]) an Kora, wohl aber mit Stephani[h]) an den jugendlichen Dionysos zu denken sein wird, welchen derselbe (a. a. O.) auch mit Recht weit eher als Io, von der man nicht begreift, wie sie an eine solche Stelle käme, in den jugendlichen Köpfen mit kleinen weißen Stierhörnern erkennt, mit welchen die Voluten großer unteritalischer Amphoren der spätern Zeit nicht selten verziert sind.

Übrig bleibt demnach zunächst noch

e) ein Gemälde von einer buntfarbigen Hydria im Museum von Neapel[i]), welches von Engelmann in der Archaeologischen Zeitung von 1870 S. 40 beschrieben und gewiß richtig beurteilt wird wie folgt: »es liegt kein Grund vor, die hier dargestellte weibliche, mit Hörnern versehene Gestalt, die mit der Rechten den den Rücken bedeckenden Schleier in die Höhe hebt, während der übrige Körper nackt ist, der Unterkörper durch ein gesticktes Gewand bedeckt wird, mit Halsband geschmückt und auf einem Palmstamme sitzend, aus dem nach beiden Seiten hin reiche, beiderseits gleichgestaltete Arabesken hervorwachsen, unter denen man zwei Panther, einen rechts, einen links von der Palme erblickt, nicht auf Io, deren Gestalt sie trägt, beziehn zu wollen, wenn man auch zugeben muß, daß dem Künstler weniger daran lag, nun auch wirklich die Geliebte des Zeus in irgend einem Stadium der Sage darzustellen, sondern daß er sich der zu einem festen Typus gelangten Gestalt derselben nur bediente, weil sie ihm geeignet schien, zum Mittelpunkte seiner reizenden Arabesken zu dienen, wo er aber ohne Benachtheiligung

---

a) Archaeol. Zeitung von 1864 Anz. S. 218*.

b) Archaeol. Zeitung von 1848 Anz. S. 98*.

c) Gerhard, Leitfaden zur Vasen-, Terracotten- u. Miscellaneensammlung, Berl. 1851 S. 36 No. 8 (101; Inventarnummer 169).

d) A. a. O. und Myken. Alterthümer S. 6 Note 23.

e) Abgeb. bei Dubois Maisonneuve, Introd. à l'étude des vases pl. 79. 1, Archaeol. Zeitung von 1851 Taf. 32.

f) Siehe Archaeol. Zeitung von 1848 Anz. S. 102*.

g) Archaeol. Zeitung von 1851 S. 369 f.

h) Compte-rendu etc. pour l'année 1863 p. 111.

i) Finati, Real Mus. Borbon. II. p. 237.

seines Zweckes auch eine Flügelfigur oder eine andere Gestalt mit hübschen Formen hätte anwenden können«.

Endlich handelt es sich noch um einige Münzen.

f) Die ältesten derselben sind diejenigen mit der Inschrift ΠΥ, welche, nachdem sie bald auf Pylos (in Elis und in Messenien), bald auf Pythopolis bezogen worden waren, Pinder[a]) als Byzanz angehörig erwiesen hat. Den Typus derselben, eine über einen Fisch hinschreitende Kuh bezieht derselbe[b]) auf Io, deren Enkel Byzas, Sohn ihrer in der Sage zwischengeschobenen Tochter Keroessa, die Stadt Byzanz gründete und auf den ἡ Βοῦς genannten Ort, wo Io von Europa nach Asien übergesetzt sein soll. Der Umstand, daß hier eine vollständige Kuh, nicht ein kuhgehörntes Weib dargestellt ist, steht der Deutung bei so alten Münzen (des 6. Jahrhunderts v. u. Z.) nicht entgegen, denn in den alten Monumenten erscheint Io immer in dieser ganzen Kuhgestalt.

g) Eine in Iotape in Kilikien unter Valerianus d. ä. geprägte Erzmünze[c]) hat diese Kehrseite: Weibliche Gestalt mit einem Rinderkopfe mit einem Gefäße zwischen den Hörnern, in der Rechten ein Ruder, in der Linken ein Füllhorn haltend. Beischrift: ΙωΤΑΠΕΙΤωΝ. Cavedoni[d]) will in ihr Io als Τύχη Ἰωταπειτῶν mit Anspielung auf den Namen der Stadt erkennen.

h) Münzen von Gaza in Philistaea, welche unter verschiedenen römischen Kaisern von Traian abwärts geprägt sind[e]), zeigen zwei neben einander stehende Frauen, welche einander die Hand reichen; die eine derselben ist als die Tyche von Gaza charakterisirt und neben ihr erscheint sowohl in dieser Gruppe wie in den Münzen, welche sie allein darstellen, mehrfach ein Rind; die andere ist mit verschiedenen Attributen, bald dem Dreizack, bald dem Kalathos und dem Füllhorn ausgestattet. Beigeschrieben ist ihnen ΓΑΖΑ und ΕΙΩ oder ΙΩ. Schon Eckhel[f]) hat nachgewiesen, daß es sich hier um die Sage handele, daß Io nach Gaza gekommen sei und daselbst, gastlich aufgenommen, verweilt habe und an dieser, allerdings unbezweifelbaren und litterarisch vollkommen belegten Erklärung haben auch Neuere[g]) festgehalten. Charakteristisch gebildet ist aber Io in diesen Münzen nicht.

---

a) Annali dell' Inst. von 1834 p. 307 sq. mit tav. d'agg. G. No. 1a, 1b, 7, 8.

b) Ann. a. a. O. p. 310 Note 1, desgl. in: Die ant. Münzen des k. Mus. in Berlin S. 35 No. 198. Ähnlich sagt Preller, Griech. Myth. 2. Aufl. II. S. 42 Anm. 3, auf den Münzen der Stadt sei die über einen Delphin schreitende Kuh das Symbol des Bosporos. Dieser hat ja aber seinen Namen von der Übersetzung der Iokuh.

c) Sestini, Mus. Hedervar. II. p. 286 No. 1, tab. VI. fig. 8, Mionnet, Suppl. VII. 216, 254.

d) Bull. dell' Inst. von 1835 p. 188 sq.

e) Mionnet, Descript. V. 538 sqq. 121 sqq.

f) Doct. Num. Vet. III. p. 449 sq.

g) So Creuzer, Symbolik 3. Aufl. II. S. 300 Note 3, Stark, Gaza und die philistaeische Küste S. 586 f.

EINUNDZWANZIGSTES CAPITEL.

Leda [192]).

Ἔστι δὲ δὴ
λόγος τις, ὡς Ζεὺς μητέρ' ἔπτατ' εἰς ἐμὴν
Λήδαν κύκνου μορφώματ' ὄρνιθος λαβών.
Eurip.

Die Kunstdenkmäler, welche die Liebe des in einen Schwan [193]) verwandelten Zeus angehn, sind so zahlreich wie die irgend eines andern Zeusmythus, wenn nicht zahlreicher, aber es treten zwischen ihnen und den Monumenten der verwandten Kreise mehre bemerkenswerthe Verschiedenheiten hervor. So zunächst der Umstand, daß weder in litterarischen Erwähnungen noch in erhaltenen Kunstwerken auch nur eine einzige archaïsche oder archaïstische Darstellung des Liebesabenteuers des Zeus und der Leda nachweisbar ist [194]). Ferner ist dieser Gegenstand von der Vasenmalerei, wenn nicht vollkommen ausgeschlossen, so doch in derselben von der alleräußersten Seltenheit. Bisher nämlich kann nur eine einzige vielleicht hierher gehörige Vase genannt werden, ein kleines unteritalisches Gefäß in breiter Lekythosform in der Sammlung des Marquis of Northampton in Castle Aschby in Northamptonshire, welches Conze [a]) beschreibt und für dessen Deutung ihm die Verantwortung überlassen bleiben muß. Die Beschreibung aber ist diese: »Auf schwarzem Grunde sind die nackten Theile und der Schwan in weiß, das Gewand in braun und der Stuhl in gelb ausgeführt. Leda sitzt auf einem Stuhle, den Schooß und die Beine bedeckt das umgeschlagene Gewand. Sie trägt eine Mütze oder ein Kopftuch, Hals und Armbänder, auch noch eine Schnur schräg über die Brust. Auf der linken Hand hält sie den Schwan hinter ihrem Kopfe, den sie stark zurückbiegt, um so den Schwan, der von oben über ihren Kopf her ihr begegnet, zu küssen. Zum Munde führt sie zugleich auch die rechte Hand. Diese von der alten Kunst am Semelespiegel (Denkm. d. a. Kunst I. No. 308) und sonst mehrfach wiederholte Bewegung beim Kusse ist hier also in etwas künstlicher Weise für Leda und den Schwan verwandt«. Wer die von Stephani [b]) gebotene Zusammenstellung von Kunstwerken überblickt, in welchen Frauen ohne mythische Bedeutung in der verschiedensten Weise mit ihren geliebten Gänsen, Schwänen oder Enten sich behaben wird zu der »Leda« der englischen Vase ein starkes Fragezeichen zu machen kaum verfehlen.

An einer Amphora mit Gorgonenhenkeln in der königlichen Antikensammlung in Dresden ist, wie auch Hettner [c]) bemerkt hat, am Hals eine geflügelte weibliche Figur mit Schwan, nach einem Motiv der Leda angebracht. Diese Figur sitzt in Blumenranken auf einer großen Blume nach links hin, die linke Hand hinterwärts auf ihren Sitz gestützt, mit der Rechten den Schwan umfassend, welcher auf ihren Oberschenkeln steht und seinen Schnabel an ihre Lippen bringt. An eine wirkliche

a) Archaeol. Zeitung von 1864 Anz. S. 238*.
b) Compte-rendu de la comm. imp. arch. de St. Pétersb. pour l'année 1863 S. 51 f.
c) Die Bildwerke der k. Antikensammlung in Dresden, 2. Aufl. S. 124.

Leda wird hier, schon der Beflügelung wegen, Niemand denken; wer aber Leda etwa durch Nemesis ersetzen wollte, der dürfte ziemlich unfruchtbare Gelehrsamkeit entwickeln, da es sich im Ganzen, wie bei der Iovase oben S. 487. e, nur um ein reiches und gefälliges Ornament handelt, bei welchem eine Anlehnung an Ledadarstellungen sehr wohl möglich und an und für sich bemerkenswerth genug ist.

Aber nicht allein von der Vasenmalerei ist die Liebe der Leda ausgeschlossen, sondern sie findet sich auch eben so wenig in Münzbildern; denn das eine einzige hieher bezogene Münze von Kamarina in der That Leda Nichts angehe, ist lange von Jahn[a]) zur Evidenz bewiesen.

Dagegen bilden, im gradesten Gegensatze gegen die bei den verwandten Denkmälerkreisen hervortretende Thatsache, Statuen oder statuarische Gruppen, denen sich Reliefe, Wandgemälde und geschnittene Steine in mehr oder weniger großer Menge anschließen, die Hauptmasse der Ledamonumente.

Sämmtliche Kunstdarstellungen der Leda mit dem Schwan zerfallen der Hauptsache nach in drei Hauptclassen, welche auf je ein gemeinsames Vorbild zurückführbar scheinen, von denen aber nur zwei möglicherweise zu einander in dem Verhältniß einer Scenenabfolge stehn, ohne daß man behaupten dürfte, daß die Urheber der einen oder der andern Auffassung die Absicht gehabt haben, eine solche in ihren Schöpfungen auszudrücken. Eher wird man eine bestimmte kunstgeschichtliche Abfolge vielleicht aller drei Hauptclassen, gewiß wenigstens ein Früher und Später zweier derselben annehmen dürfen, während sich über das Verhältniß der anhangsweise verzeichneten Monumente zu den übrigen ein Urteil nicht so leicht wird feststellen lassen.

Die drei Hauptclassen von Ledadarstellungen sind in kürzester Bezeichnung diese: 1. Leda sucht den scheinbar von einem Adler verfolgten Schwan mit ausgebreitetem Gewande zu schützen. 2. Der Schwan hat sein Ziel erreicht und schwingt sich in den Schooß der stehenden Leda. 3. Dieselbe Scene, wobei jedoch Leda liegend, in einigen Varianten untergeordneter Bedeutung kniend, kauernd oder sitzend dargestellt ist. Den Anhang bilden die wenigen Denkmäler, in denen der stehenden Leda der Schwan mehr symbolisch oder wie ein Attribut beigegeben ist, als daß ein lebendiger, mythischer Vorgang dargestellt wäre. Was daneben noch von Bildwerken auf Leda bezogen worden ist, unterliegt den gewichtigsten Bedenken oder ist bereits als irrig erklärt nachgewiesen, muß also aus diesem Kreise gestrichen werden.

Erste Classe.

Die Grundlage der Auffassung in den Monumenten dieser Classe ist, wie dies schon Jahn bemerkt hat, die Erzählung, welche bei Euripides[b]) und Hygin[c]) ange-

---

a) Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1852 S. 58 ff., vergl. auch Stephani a. a. O. S. 69.

b) Eurip. Helen. Prol. vs. 17 sqq.:

ἔστι δὲ δὴ
λόγος τις, ὡς Ζεὺς μητέρ' ἔπτατ' εἰς ἐμὴν
Λήδαν κύκνου μορφώματ' ὄρνιθος λαβών,
ὃς δόλιον εὐνὴν ἐξέπραξ' ὑπ' αἰετοῦ
δίωγμα φεύγων, εἰ σαφὴς οὗτος λόγος.

c) Hygin. Poet. astron. II. 8 erzählt dieselbe Geschichte mit Beziehung auf Nemesis und fügt am Schlusse hinzu: alii autem eum Leda Iovem concubuisse in olorem conversum dixerunt, de quo in medio relinquimus.

deutet ist, daß nämlich Zeus, der sich selbst in einen Schwan verwandelt hatte, sich scheinbar von einem Adler (Aphrodite in Gestalt eines Adlers, meint Hygin) verfolgen ließ und bei dem Mädchen Schutz suchte. Die Statuen aber geben dies so wieder, daß Leda dem sich zu ihr flüchtenden Schwane Schutz gewährt, indem sie mit der linken Hand das emporgeraffte Himation gegen den verfolgenden Raubvogel ausbreitet oder erhebt und mit der rechten den auf ihrem Schenkel Halt suchenden Schwan umfaßt. Hieher gehören folgende Denkmäler:

1. Statuen.

No. 1. Im Casino der Villa Borghese, im 6. Zimmer No. 10 [a]). Die Situation ist sehr deutlich ausgesprochen; das erschreckte Mädchen ist im Aufspringen von ihrem Sitze begriffen und breitet das rasch emporgeraffte Himation, welches offenbar nur über den Schenkeln lag, um den Schwan zu bergen gegen den verfolgenden Adler aus, zu welchem sie mit einem maßvoll vorgetragenen Ausdruck von Ängstlichkeit, aber auch nur mit diesem, emporschaut; durch ihre plötzliche und heftige Bewegung hat sich ihr dünner Chiton, der auf der rechten Schulter gespangt war, geöffnet und läßt nun, von der Schulter gleitend, fast die ganze rechte Seite des Körpers nackt erscheinen.

No. 2. In der Villa Albani im 5. Zimmer des Erdgeschosses [b]). Das überraschte Aufspringen vom Sitz, wiederum einem Felsen, vor dem aber hier der Schemel antik zu sein scheint, ist wiederum sehr deutlich ausgesprochen, nicht minder ist Haltung und Ausdruck des Kopfes dem in No. 1 entsprechend, aber die Arbeit viel geringer.

No. 3. Im Palast Giustiniani [c]). Nach den Abbildungen zu schließen ist das Motiv des Aufspringens hier minder deutlich, aber doch noch erkennbar; die Haltung des Kopfes ähnelt der in den beiden vorigen Nummern, doch scheint der Blick weniger emporgewendet zu sein.

No. 4. In der königl. Sammlung in Madrid [d]). Das Motiv des soeben aufgestanden seins von einem Felsensitz und des Schützens des Schwanes ist auch nach Hübners Mittheilung wieder sehr deutlich ausgesprochen; wenn derselbe die Haltung

---

a) Bei Nibby, Mon. scelt. della V. Borghese 31, Canina, Descrizione di Tusculo tav. 35. 1; bei Jahn, Archaeol. Beiträge a. a. O. D. Gefunden 1823 in einer Vigne zwischen Frascati u. Mte. Porzio. Ergänzt ist der ganze linke Arm mit dem erhobenen Gewandstücke, der linke Fuß mit dem Schemel und die ganze Basis nebst dem hintern Theile des Felsensitzes, dessen vordere Fläche jedoch echt ist, endlich der Hals des Schwanes. Aber Ledas schöner und ausdrucksvoller Kopf ist antik. Von den mir bekannten Exemplaren ist dies bei weitem das vorzüglichste.

b) Beschreibung Roms III. II. S. 510, Indicaz. ant. No. 208; bei Jahn a. a. O. F. Ergänzt sind beide Arme, mit dem l. auch ein großer Theil des emporgehobenen Gewandes, desgl. der Hals des Schwanes.

c) Nach Welcker (s. Anm. 192) noch zu seiner Zeit; abgeb. Galeria Guistiniani tav. 150 und wiederholt bei Clarac, Mus. de sculpt. 413, 709; bei Jahn a. a. O. C. Die Maße (etwas über 5 palmi = 116 cm.) sind geringer als bei anderen, lebensgroßen Exemplaren.

d) Hübner, Die ant. Bildwerke in Madrid S. 57 f. No. 40, abgeb. bei Clarac a. a. O. 410 E, 715 C. Ergänzt die Nasenspitze, der Hals, der linke Arm vom Ellenbogen an mit einem großen Theile des Gewandes, die Zehen beider Füße, ein Stück des Schemels, der ganze Körper des Schwanes; gebrochen und stark geflickt der rechte Arm und Vieles im Gewande.

des Kopfes anlicht, so kann man das nach Maßgabe der Abbildung, in welcher dieselbe mit derjenigen der unverletzten, vorstehend genannten Exemplare übereinkommt, nicht als begründet zugeben; Hübners Ansicht, daß Leda in der ursprünglichen Composition auf den Schwan herabgeblickt habe, ist unter Vergleichung der anderen Exemplare so wenig wahrscheinlich wie die Angabe, die venetianer Gruppe (unten No. 21, bei Clarac 412, 716) sei die nächste Verwandte der madrider, auch nur entfernt richtig ist, da es sich hier um eine ganz andere Composition handelt. Die Gewandung stimmt mit der bei den schon genannten Exemplaren überein, die Haartracht soll einigermaßen alterthümlich sein (?), während die Arbeit auf traianische Zeit hinwiese.

No. 5. In der Sammlung des Marquis of Lansdowne in London[a]). Nach O. Müllers Zeugniß von sehr mittelmäßiger Arbeit; der Sitz vom Gewande bedeckt; wenn der Kopf echt ist, so geht der Blick anstatt hinauf gegen den Verfolger ziemlich gleichgiltig gradeaus, wodurch dem Werke der beste Theil des dramatischen Lebens genommen wird, welches die vorher genannten Nummern auszeichnet. Auch hier findet sich der Schemel unter dem linken Fuße.

No. 6. In Oxford[b]). So weit sich nach der schlechten Abbildung urteilen läßt, kein übeles Exemplar, ziemlich stark fragmentirt, aber nicht ergänzt, daher auch der mit dem Ausdruck der Spannung gegen die erhobene Linke emporgewendete Kopf, obwohl gebrochen, echt sein wird. Der vom Gewande bedeckte Felsensitz und der Schemel unter dem linken Fuße wiederholen sich, dagegen fehlt nach der Abbildung der den Oberkörper umgebende dünne Chiton (?).

No. 7. Aus der Campana'schen Sammlung in der kaiserl. Ermitage in St. Petersburg[c]). Daß das Exemplar in diese Reihe gehöre, geht aus den Angaben Welckers und Guédéonows hervor, da der Kopf modern ist, läßt sich nicht sagen, in wiefern seine Haltung, welche mit der in No. 1—4 und 6 übereinstimmt, der Absicht des alten Künstlers entspricht. Das Gleiche gilt von

No. 8, in der Gallerie der Uffizien in Florenz No. 208[d]), einem auch in Betreff der Arbeit nur untergeordnetem Exemplare, welches aber dadurch bemerkenswerth ist, daß rechts neben der Statue und als ihre Stütze hinter ihr ein Delphin angebracht ist, dessen Schnauze freilich ergänzt, dessen Körper und namentlich

a) Vergl. O. Müller, Amalthea III. S. 214, abgeb. bei Clarac a. a. O. pl. 410 B, 1517 A; bei Jahn a. a. O. E. Ergänzt nach Clarac beide Arme (folglich muß auch wenigstens ein Theil des erhobenen Gewandes neu sein) und der Hals des Schwans.

b) Abgeb. in den Marmora Oxoniensia, Oxon. 1763 I. tab. 16 No. 18, in Conzes Reisebericht, Archaeol. Zeitung von 1864 Anz. S. 167* f. nicht erwähnt; bei Jahn, Berichte a. a. O. S. 51 Note 15 Q. Der rechte Arm fehlt ganz, mit der Hand ist ein Stück aus dem Rücken des Schwanes ausgebrochen, der linke Arm und ein großes Stück des emporgehobenen Himation sowie der Hals des Schwanes fehlen ebenfalls. Ledas Kopf scheint gebrochen zu sein.

c) Cataloghi del Mus. Campana, Classe VII. No. 53, Guédéonow, Ermit. Imp. Musée de sculpt. ant. p. 105 No. 348; bei Jahn a. a. O. N. Modern der Kopf und der rechte Arm (nach Welcker ist auch der linke mit dem Gewande angesetzt) der Leda, Kopf, Hals und Schwanz des Schwanes.

d) Abgeb. bei de Cavaleriis, Statuae ant. 65, Montfaucon, Ant. expl. I. pl. 103. 3, Gori, Mus. Florent. III. tab. 4, danach wiederholt bei Clarac a. a. O. pl. 411, 713; bei Jahn a. a. O. A. Ergänzt der Kopf nebst dem Halse, so daß auf dessen von allen anderen Exemplaren verschiedene, gesenkte Haltung Nichts zu geben ist, ferner der rechte Arm nebst einem Stücke vom Rücken und dem Halse, wahrscheinlich auch der linke mit dem Gewande.

dessen Schwanz dagegen unzweifelhaft antik ist. Derselbe kann doch füglich nur als Andeutung von Wasser gelten, welches bei dieser Scene irgendwie in Frage kommt und die Erklärung würde höchst einfach sein, wenn Jahn (a. a. O. S. 3) mit Recht von einer Sage geredet hätte, welche Leda im Bade von Zeus überrascht werden ließ. Allein die Quelle für diese Sagenwendung hat er nicht nachgewiesen und es ist sehr wahrscheinlich, daß er dieselbe nur vorausgesetzt hat, um mancherlei Darstellungen von Frauen mit Schwänen zu erklären, welche er für Ledamonumente hielt, während sie dies schwerlich in der That sind, oder daß ihm diese Monumente, so wie er sie verstanden hat, als die Quelle der angeblichen Sagenwendung gelten [a]). Wollen wir demnach den Delphin bei der florentiner Leda nicht für einen gedankenlosen und unpassend von Aphroditestatuen übertragenen Zusatz erklären, so ist es vielleicht erlaubt, daß wir uns auf die Angabe Hygins [b]) berufen: »Jupiter Ledam Thestii filiam in cygnum conversus ad flumen Eurotam compressit«. Hiermit könnte man auch den Felsensitz in Zusammenhang bringen, welcher sich bei diesen Statuen fast regelmäßig findet und auf eine Scene im Freien hinweist, mit der sich nur der in mehren Exemplaren echte Schemel unter Ledas linkem Fuße nicht ganz verträgt. Andererseits könnte man die Art, wie Leda das Obergewand abgelegt hat, das sie im entscheidenden Augenblicke nur wieder emporrafft und vielleicht auch die Lösung der Spange auf der rechten Schulter, endlich die in einer weiterhin näher zu erörternden Statue (in Mantua, unten No. 20) fast vollständige Entkleidung Ledas mit der Situation eines beabsichtigten Bades im Flusse doch wohl in ziemlich ungezwungener Weise in Verbindung bringen und den Delphin des florentiner Exemplars als eine Praecisirung dieser Situation erklären [195]).

Mit den bisher aufgezählten Exemplaren stellt sich nicht ganz in eine Reihe

No. 9, die Leda im capitolinischen Museum, früher in der Stanza del Fauno [c]), jetzt in dem Cabinet der berühmten capitolinischen Aphroditestatue [d]). Wenn Welcker dies für das schönste Exemplar erklärt, so kann man ihm durchaus nicht beistimmen, namentlich zeigt ein Umstand, daß der Künstler den eigentlichen Sinn der Composition nicht recht verstanden hat. Während nämlich im Übrigen die Stellung der Leda im Wesentlichen dieselbe ist, wie bei den Exemplaren No. 1—4, nur die rasche Erhebung vom Sitze und das Emporraffen des Himation weniger klar ausgedrückt und letzteres durch ein fast deklamatorisches Ausbreiten des Gewandes ersetzt ist, hat die Stellung und der Ausdruck des Kopfes eine große Veränderung erlitten; der Kopf ist nämlich stark hinten über gelehnt und der Blick geht weiter in die Höhe, als bei den anderen Exemplaren, während an die Stelle eines maßvoll vorgetragenen Erschreckens im Gesichte der ziemlich starke einer sinnlichen Erregung getreten ist, welcher der hier geschilderten Situation in keiner Weise angemessen genannt werden kann.

Den Versuch, der hier vorzuliegen scheint, die erste Scene in die folgende hinüber zu führen, hat in etwas anderer Weise auch der Künstler von

---

a) Vergl. auch Stephani, Compte-rendu u. s. w. pour l'année 1863 S. 53.

b) Hygin. Fab. 77. Vergl. unten No. 15.

c) Beschreibung Roms III. I. S. 246 No. 18.

d) Abgeb. Mus. Capitol. III. 41, wiederholt bei Clarac a. a. O. pl. 412, 715; bei Jahn B. Ergänzt hauptsächlich nur Hals und Schwanz des Schwanes.

No. 10, einer kleinen (80 cm.) Leda in der Accademia reale di antichità in Parma im ersten Zimmer[a]) gemacht, welche freilich ein nur geringes Stück Arbeit ist. Diese Leda birgt den Schwan, den sie mit der rechten Hand fester als gewöhnlich an sich drückt, während sie mit der linken das Gewand erhebt; der Schwan aber, welcher, anders als in den übrigen Exemplaren, seine Flügel halb aufgespannt hat, beginnt augenscheinlich seine Zärtlichkeiten gegen das Mädchen, von dem wir, da ihr Kopf modern ist, nicht sagen können, welchen Eindruck dies auf sie macht[196]).

Die folgenden Exemplare sind mir im Original und, soweit sie abgebildet sind, auch in den Abbildungen unbekannt:

a) In der Villa Panfili nach der Beschreibung Roms III. III. S. 630 »weibliche Bildsäule, größtentheils nackt, bei ihr ein Schwan, der sie vermuthlich als Leda bezeichnet«; jetzt schwerlich daselbst noch vorhanden. Nach der vorstehenden Angabe gehört die Statue kaum in diese Reihe, indessen scheint Jahn[b]), welcher »Villa Panfili tav. 38« citirt, sie oder eine andere, mir ebenfalls unbekannte Statue in dieselbe gerechnet zu haben.

b) »Bei Malatesta in Rom«[c]);

c) »Im Palaste Guicciardini in Florenz«[d]);

d) »In Neapel«[e]). Von Gerhard und Panofka, Neapels ant. Bildwerke nicht angeführt;

e. f. g. »Nach England gegangen«[f]) [197]).

No. 11. Fragment in der offenen Vorhalle der Villa Borghese[g]), nur die Beine, diese aber der Stellung nach unverkennbar einer Leda dieser Folge, und zwar nicht der schlechtesten, angehörig.

Bei Gelegenheit dieses Fragmentes dürfte die Bemerkung am Platze sein, daß sehr wahrscheinlich mehre einzeln auf uns gekommene Köpfe, welche bisher gewöhnlich als solche von Niobiden bezeichnet worden sind, von zertrümmerten und verlorenen Exemplaren der hier in Frage kommenden Ledadarstellungen herrühren; mit ziemlicher Bestimmtheit möchte ich dies von dem jetzt unter No. 669 im Museo Chiaramonti aufgestellten, in der Beschreibung Roms noch nicht verzeichneten Kopfe behaupten, welcher in Maßen, Haltung und Ausdruck vollkommen mit den echten Köpfen der vorstehend genannten Statuen übereinkommt; fast dasselbe gilt von dem daselbst jetzt mit No. 557 bezeichneten Kopfe, von dem es in der Beschreibung Roms[h]) heißt, er »erinnere« an eine Niobide und wiederum dasselbe läßt sich, wenn auch mit etwas mehr Zweifel von den in der Beschreibung Roms a. a. O. unter No. 502 und 667 angeführten Köpfen behaupten. Stark[i]) hat diese Köpfe, wie er

a) Unedirt; ergänzt ihr Kopf, die halbe linke Hand und die Füße, sowie der Hals des Schwanes; ihr rechter Arm fehlt, war aber mit dem Gewand erhoben. Erwähnt von Conze, Archaeol. Zeitung von 1867 Anz. S. 80.

b) Berichte a. a. O. P.

c) Bei Fea (s. Anm. 192) p. 10, bei Jahn, Beiträge a. a. O. G.

d) Von Welcker (s. Anm. 192) angeführt; bei Jahn O.

e) Nach Fea a. a. O.; bei Jahn H.

f) Nach Fea a. a. O.; bei Jahn I. K. L. vielleicht ist eines dieser Exemplare mit der Lansdowne'schen Statue No. 5 identisch.

g) Von Welcker erwähnt.

h) Beschreibung Roms II. II. No. 555.

i) Niobe und die Niobiden S. 268.

das ohne neuerliche Antopsie auch gar nicht anders konnte, als Niobidenköpfe aufgeführt, jedoch nicht versäumt, dabei zu bemerken, es fehle ihm eine genauere Charakteristik derselben. Auch die weiteren von Stark registrirten Köpfe verdienen eine erneute Prüfung ihrer Benennung als Niobiden, obwohl die Richtigkeit dieser für mehre Exemplare gar nicht bezweifelt werden soll. Bewährt sich aber auch nur für einige dieser Köpfe die ursprüngliche Zugehörigkeit zu Ledastatuen, so wird dadurch ein neuer Beweis für die außerordentliche Beliebtheit dieser Composition beigebracht.

Das Grundmotiv dieser Marmorstatuen ist aber, wenngleich mit einigen Modificationen, noch weiter verbreitet und wiederholt sich zunächst in Terracottastatuetten wie

No. 12, im Museum zu Leyden[a]) und in

No. 13, einer aus Athen stammenden Statuette von $8^1/_2$ Zoll Höhe in der berliner Sammlung[b]). Leda ist hier freilich nicht eben vom Sitze aufgesprungen oder aufspringend dargestellt, wenigstens fehlt jeder Sitz, allein die Stellung ihrer etwas geknickten Beine erinnert lebhaft an die Marmorstatuen mit der angeführten Bewegung; ferner ist der Schwan anders angebracht, nämlich anstatt eben in den Schutz des Mädchens zu flüchten, wird er von ihr unter dem linken Arme getragen. Drittens ist auch die Gewandung verschieden; an die Stelle des auf der einen Schulter gelösten, die rechte Seite des Körpers entblößenden Chiton und des emporgerafften Himation tritt hier nur das letztere, welches den ganzen Körper bis unter die Scham bloß läßt, dagegen um den linken Arm, der den Schwan trägt, gehüllt ist und schleierartig auch den Kopf bedeckt; allein die Art wie derselbe mit der rechten Hand erhoben und ausgespannt wird und wie der Blick zu dem den Schwan verfolgenden Adler emporgerichtet ist, ist von dem Typus der Marmorstatuen entlehnt, mit deren Situation auch die hier von dem Künstler angenommene in den wesentlichen und bestimmenden Zügen zu genau übereinkommt, um eine Abtrennung des kleinen Kunstwerkes von denen der ersten Classe zu rechtfertigen[198]).

Von

2. Reliefen

sind hieher nur zwei und auch diese nur bedingungsweise, das erstere im nächsten Anschluß an die Statue in Parma (No. 10) zu rechnen,

No. 14 das Hochrelief von der sog. Incantada (genauer »Las Incantadas«) in Thessalonike, welches nebst den übrigen mit ihm zusammengehörigen Reliefen seit 1865 im Museum des Louvre ist[c]). Denn dieses Relief weicht wenigstens in einem wesentlichen Umstande von dem Motive der Marmorstatuen ab. In der Stellung und Haltung der ganzen Figur ist große Ähnlichkeit mit den Statuen unverkennbar, obwohl ein Sitz, von welchem Leda aufgesprungen wäre, sich hier so wenig wie in

---

a) Janssen, Terracotas in het Museum v. oudheden te Leyden p. 93. 340, mir unbekannt, angeführt von Jahn, Berichte a. a. O. S. 55 Note 15.

b) Erwähnt von Jahn schon in den Archaeol. Beiträgen S. 443, abgeb. in den Berichten a. a. O. Taf. 3, vergl. S. 53 f.

c) Siehe Fröhner: Notice de la sculpt. ant. au Musée du Louvre p. 52 sq. No. 20—23 mit dem Litteraturnachweis p. 57; abgeb. u. a. bei Stuart and Revett, Antiquities of Athens Vol. III. ch. 9 pl. 9, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 43. Gebrochen sind der Körper, beide Arme, der linke Fuß und die Zehen des rechten Fußes der Leda.

der Terracotte No. 13 findet; auch der Vogel, er sei nun eine wirkliche Gans[a]) oder ein nicht zum besten gelungener Schwan, was Beides gleich möglich[b]) und nicht allein bei diesem Monumente schwer zu entscheiden ist, stimmt in seiner Stellung und Handlung mit demjenigen bei mehren Statuen wenigstens im Großen und Ganzen überein. Eine nicht unwichtige, wenngleich immerhin nebensächliche Verschiedenheit finden wir in der Gewandung, insofern Leda der dünne, nur auf der einen Schulter gelöste Chiton fehlt und wir daher ihren ganzen Oberkörper bis gegen die Scham nackt sehn, während sie wie in den Statuen mit der linken Hand das ihre Beine bedeckende Himation gegen den vorausgesetzten Verfolger ihres Schützlings erhebt und ausbreitet; eine größere Veränderung ist, sofern der Abbildung zu trauen ist, mit der Haltung des Kopfes vorgegangen. Anstatt daß nämlich, wie bei allen Statuen, wo der Kopf echt und ungebrochen ist, mit Ausnahme der capitolinischen No. 9, welche ein eigenes Motiv hat[c]), in mehr oder weniger charakteristischer Weise das Gesicht, über die erhobene linke Hand hinwegblickend gegen den verfolgenden Adler gewendet ist, sehn wir dasselbe hier, obgleich doch der Mantel zur Abwehr erhoben ist, gegen den geflüchteten Vogel herabgewendet und es wird behauptet[d]), was sich freilich aus der Abbildung nicht controliren läßt, daß »der Ausdruck des Gesichtes der Leda schon auf den erst bevorstehenden Liebesgenuß deute«. Sei dem wie ihm sei; auf jeden Fall spricht sich in der Neigung des Kopfes gegen den Schwan eine größere und zärtlichere Theilnahme für denselben aus, als die Statuen zeigen und damit ist die bei jenen, außer bei No. 9 und vielleicht bei No. 10, gewahrte Einheit der Motivirung verletzt oder aufgegeben. Daß dieses aber im Sinne einer spätern, mehr nach sinnlich reizenden Motiven strebenden Kunst geschehn ist, wird sich um so weniger bezweifeln lassen, je bestimmter der zu dieser Leda das Gegenstück bildende Ganymedes denjenigen Darstellungen angehört, welche eine ältere, keusche und rein mythische Composition in der Richtung glühender Sinnlichkeit umgebildet haben. Daß die größere Nacktheit der Leda in diesem Relief, was man von der Terracotte No. 13 nicht wird behaupten wollen, mit dem Streben nach sinnlichem Reize zusammenhangt ist unverkennbar. Alles dieses kann bei Sculpturen, welche der Verfallzeit (nach Fröhners Urteile dem 3. Jahrhunderte der römischen Kaiserherrschaft) angehören in keiner Weise Wunder nehmen.

Das zweite Relief

No. 15 befindet sich an der Vorderseite eines in Bordeaux gefundenen Sarkophags im Rathhause von Marseille[e]). Dasselbe enthält zwei Scenen aus dem Leben der Leda von sehr ungleicher Ausdehnung. Rechts in fünf Personen die schon von Millin (a. a. O.) richtig erklärte Darstellung ihrer Niederkunft, bei welcher in einem

---

a) So nennt ihn Fröhner a. a. O. p. 56 schlechtweg »une oie«.

b) Vergl. Stephani im Compte-rendu u. s. w. pour l'année 1863 S. 23.

c) Und vielleicht der Lansdowne'schen No. 5, welche nur nach einer Clarac'schen Zeichnung bekannt ist.

d) Siehe Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O.

e) Vergl. Waagen in der Archaeol. Zeitung von 1856 Anz. S. 206; abgeb. sehr schlecht bei Millin, Voyage au midi de la France pl. 37. 1, danach wiederholt in der Gal. myth. pl. 144 No. 522, Guigniaut, Relig. de l'ant. pl. 216 No. 736, besser bei Laborde, Monum. de la France Tome I. pl. 82 (mir unzugänzlich), s. Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1864 S. 204 Note.

großen, aufgebrochenen Ei zu Füßen der in matter Haltung und verschleiert, wie das bei Kindbetterinnen gewöhnlich ist, auf einer Kline sitzenden Leda drei Kinder, die Dioskuren und Helena erscheinen. Links ist dagegen in nur zwei Figuren die Scene dargestellt, welche uns hier zunächst angeht und welche mit den Statuen eine nur ganz entfernte Verwandtschaft zeigt, während sie dagegen an das eine und das andere der im Folgenden zu erwähnenden Wandgemälde erinnert. Leda nämlich steht hier, wenn man von einem sich über ihre Schultern ziehenden und um ihren rechten Schenkel schlingenden Gewand absieht, ganz nackt ziemlich grade aufrecht und streckt die rechte Hand dem auf sie zufliegenden Schwan entgegen, hinter welchem selbst der verfolgende Adler nicht fehlen soll. Neben Leda ist der Flußgott des Eurotas gelagert, für dessen Anwesenheit an die oben zu No. 8 angeführte Stelle Hygins erinnert werden möge. Jahn hatte [a]) den Gegenstand richtig erkannt, obwohl er die Figur ziemlich ungenau beschreibt und z. B. angiebt, der Schwan klammere sich an Leda an und diese decke mit der Linken ihre Scham, während der Schwan frei fliegend dargestellt ist und Leda mit der Linken ein Ende ihres Gewandes gefaßt hat. Getäuscht durch die sehr schlechte Abbildung bei Millin hatte dagegen Stephani [b]) die Richtigkeit dieser Deutung bestritten und, indem er die gesammte Darstellung als ein Ganzes faßte, in der Leda Aphrodite erkennen zu müssen gemeint, auf welche eine Taube zufliege. Doch hat derselbe [c]) angesichts der bessern Abbildung bei Laborde diese seine Erklärung zurückgenommen und die Zweitheiligkeit des Reliefs sowie die Richtigkeit der Jahn'schen Deutung für die Scene auf der linken Seite anerkannt.

Auch

3. Wandgemälde

dieses Gegenstandes stimmen, wie dies schon Jahn (a. a. O. S. 8) bemerkt hat und auch Helbig [d]) für die zunächst zu nennenden Exemplare anerkennt, mehr mit der Sculptur überein als dies sonst der Fall zu sein pflegt, ja sie führen auf dasselbe ohne Zweifel plastische Original zurück, welches den Statuen zum Grunde liegt, nur daß nicht allein der keusche Charakter, welcher in den Statuen mehr oder weniger streng festgehalten ist, in den Gemälden einer sinnlichern und leidenschaftlichern Auffassung gewichen ist, sondern daß diese letzteren auch auf eine Umbildung der formalen Motive in malerischem Sinne keineswegs verzichtet haben und daß wenigstens die besseren Exemplare Nichts weniger sind, als bloße gemalte Statuen.

Zu der hier in Rede stehenden Classe von Ledadarstellungen ordnen sich besonders zwei Bilder, unter welchen der Ehrenplatz sowohl der Composition wie der Ausführung wegen gebührt:

No. 16, einem Gemälde in der Casa dei capitelli colorati zu Pompeji [e]). Die Scene der Begebenheit, als welche die Bildhauer durch den Felsensitz der Leda die freie Natur andeuten, verlegt unser Maler in das Innere eines Zimmers mit geöffnetem

a) Archaeol. Beiträge S. 7.

b) Compte-rendu etc. pour l'année 1863 S. 63.

c) Compte-rendu etc. pour l'année 1861 a. a. O.

d) Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens S. 41.

e) Helbig a. a. O. S. 42 No. 144, abgeb. bei Zahn II. Taf. 20; bei Jahn, Beiträge a. a. O. S. 9 f.

Fenster, durch welches möglicherweise der Schwan hereingeflogen sein mag. Den Felsensitz der Statuen ersetzt er folgerichtiger Weise durch einen Polstersessel mit kunstvoll gedrehten Füßen, von welchem Leda, offenbar heftig erschrocken, emporgesprungen ist, so daß sie ihren Arbeitskorb, der links am Boden liegt, umgestoßen hat. Wenn hiedurch der Maler dieses Bildes wie der zweier anderen, zur zweiten Classe gehörenden [a]) die Situation dahin charakterisirt hat, daß Leda in ihrem Zimmer bei der Arbeit von dem Abenteuer überrascht wurde, so ist die Art und Weise, wie er sie nur mit dem weiten Himation bekleidet und innerhalb dieses oder vor demselben, welches sie mit der Rechten in raschem Schwunge emporgerafft hat und dem verfolgenden Adler, der freilich nicht dargestellt, aber sicher zu suppliren ist, entgegenbreitet, fast gänzlich nackt zeigt, auffallend und schwerlich anders als aus malerischen Gründen zu erklären; denn freilich hebt sich oder hob sich (denn die Tinten sind seit der Entdeckung sehr verblichen) der schöne nackte Körper und der weiße Schwan auf dem purpurvioletten, ausgebreiteten Gewande und dies wieder auf dem in sehr warmen, gelbröthlichen Tinten gehaltenen und von eigenthümlichem Lichteffect »wie bei einer Vision« [b]) beleuchtetem Hintergrunde gar prächtig ab, ohne Zweifel ungleich malerischer als eine der Conception der Statuen entsprechendere Composition hätte sein können. In dem lebhaften Ausdruck des emporgewendeten und wie zu dem Adler emporschauenden Antlitzes mischt sich Staunen und Überraschung mit einem Zuge von Begeisterung [c]), welcher auf ein Ergriffensein des Mädchens von der Nähe des Gottes schließen läßt, der seinerseits in seiner Verwandlung von dem bloßen Schutzsuchen zu Zärtlichkeiten übergehn zu wollen scheint, und demgemäß seinen Schnabel mit schöner Biegung des langen Halses dem Angesichte der Geliebten zu nähern sucht und sich fest an ihre Schenkel anklammert, ein deutlicherer Hinweis auf das was folgen wird, als ihn die Statuen, mit Ausnahme derjenigen in Parma (No. 10) darbieten, so daß hier, wie in dem auch in der Gewandung verwandten Relief No. 14, die Hinzufügung eines stark sinnlichen Motivs zu demjenigen der Originalcomposition anerkannt werden muß.

Verglichen mit diesem schönen Bilde ist

No. 17 ein zweites pompejanisches Gemälde aus der Casa della caccia antica [d]) unbedeutend und kalt zu nennen. Die Scene ist hier wiederum im Freien unter einem Baum, neben dem auf viereckiger Basis eine runde, mit einer Vase geschmückte Stele (Grabstele? [e]) steht, an der Scepter und Blitz des Zeus, seine Anwesenheit in dem Schwane anzudeuten, lehnen. Die Figur der Leda, obgleich sie nicht als eben aufgesprungen gezeichnet, und nur mit dem Himation, nicht auch mit dem Chiton versehn ist, stimmt viel mehr als in der vorigen Nummer mit den Statuen überein; die Art, wie sie mit der Linken das Gewand erhebt, wie sie mit der Rechten den

a) Helbig a. a. O. No. 147 (Mus. Borbon. Vol. XII. tav. 3) und No. 149 (Mus. Borbon. Vol. X. tav. 3).

b) Diesen nicht allzu klaren Ausdruck gebraucht Zahn in dem kurzen Texte zu seiner Abbildung, ihn wiederholen Jahn u. Helbig a. d. a. Oo.

c) Helbig meint: »mit wollüstigem Ausdruck im Gesicht«. ?

d) Helbig a. a. O. No. 145, abgeb. Mus. Borbon. Vol. XI. tav. 21, Gegenstück zu der oben S. 408 unter No. 5 besprochenen Danaë; bei Jahn a. a. O. S. 9.

e) Vergl. die Analogien, welche im Bull. arch. Napolit. N. S. VI. p. 64 und Bull. arch. Ital. I. p. 11 angeführt sind.

Schwan hält, wie dieser gezeichnet ist, wie Leda ohne sonderlich lebhaften Ausdruck zu dem hinzuzudenkenden Adler emporblickt, entspricht der Composition der Statuen fast genau, und zeigt, in wie viel höherem Grade der Maler von No. 16 es verstanden hat, seines Gegenstandes malerische Motive hervorzukehren. Jede Andeutung der Situation in welcher wir Leda zu denken haben, wie in der vorigen Nummer bei der Arbeit, fehlt hier und dies ganze Monument giebt sich als ziemlich frostige Copistenarbeit zu erkennen. Ein drittes Gemälde

No. 18, aus Herculaneum im Museo Nazionale ist nur aus der folgenden Beschreibung Helbigs (a. a. O. No. 146), welcher es mit den beiden anderen als näher verwandt zusammenstellt, bekannt. »Leda steht da, umfaßt mit der Rechten den Hals des Schwanes, welcher sich rechts von einem daneben befindlichen Sessel gegen sie emporbäumt, und zieht mit der Linken ihr grünviolettes Gewand empor, welches bogenförmig über ihrem Haupte flattert und ihren Körper von unter der Scham an bedeckt. Durch Beifügung des Sessels ist die Originalcomposition beträchtlich modificirt. Der untere Theil der Figur fehlt«[199]).

Gemmen, Lampenreliefe oder sonstige Monumente geringern Umfanges mit einer der ersten Classe entsprechenden Darstellung sind bis jetzt wenigstens nicht bekannt.

Hier wird also für einen Augenblick Halt zu machen und ein Rückblick auf die angeführte Denkmälerreihe zu werfen sein, namentlich auf die Statuen, welche das Grundmotiv dieser Composition am bestimmtesten, reinsten und, wie sich nicht wohl bezweifeln läßt, auch am originalsten zur Anschauung bringen. Diese Betrachtung kann sich fast ganz derjenigen Jahns (a. a. O. S. 3 f.) anschließen, zu welcher nur auf einigen Punkten ein paar Bemerkungen hinzuzufügen sein werden.

Das Grundmotiv, daß Leda von dem ängstlich heranflatternden Schwan überrascht, diesen gegen den verfolgenden Adler mit dem aufgerafften und ausgespannten Himation zu schützen sucht, ist in der Mehrzahl der genauer bekannten Exemplare der ganzen Denkmälerreihe durchgeführt, am ungetrübtesten und dabei lebendig in den Statuen No. 1—4, weniger frisch empfunden in der Terracotte No. 13, geistlos in dem Wandgemälde No. 17. Von erwachter Sinnlichkeit auf Seiten des Weibes hat die Originalcomposition nach Ausweis der ihr gewiß am nächsten stehenden Statuen Nichts gewußt, einen solchen Zug trägt hauptsächlich erst eine spätere Fortbildung hinein, wie sie in der Statue No. 9, dem Relief No. 14 und etwa dem Wandgemälde No. 16 vertreten ist und demgemäß zeigt auch in der Regel, ausgenommen in der Statue No. 10 und in dem Wandgemälde No. 16 der Schwan noch weiter kein Bestreben als das, sich in Ledas Schutz zu flüchten und unter ihrem vorgehaltenen Gewande zu bergen. Hiermit steht es auch, wie am besten der Gegensatz in dem Wandgemälde No. 16, wo der Schwan sich lüstern geberdet (von der Statue No. 10 gilt dies nicht) zeigen kann, in Verbindung, daß in den Monumenten dieser Classe der Vogel in geringen Maßverhältnissen und überhaupt untergeordnet, sehr anders als in den Monumenten der zweiten Classe, behandelt ist. Wenn er in seiner unscheinbaren Gestalt mehrfach eher wie eine Gans als wie ein Schwan erscheint, so könnte man annehmen, dies sei von den Künstlern absichtlich und mit Rücksicht auf die Form der Sage so gemacht, nach welcher Zeus als Gans, nicht als Schwan sich zur Leda gesellte[a]); wahrscheinlich ist dies aber deswegen

a) Siehe Jahn a. a. O. S. 3 Note 6 und Stephani im Compte-rendu u. s. w. pour l'année 1863 S. 23 f.

nicht, weil nach Allem was wir wissen in der Periode, in welcher das Urbild unserer Composition entstand die auch von Euripides (a. a. O.) ausgesprochene Wendung, welche dem Schwane den Vorzug gab, vorherrschte, möge sie nun gegen eine ältere durchgedrungen sein oder sich von alter Zeit herschreiben. Dazu kommt, daß der lange Hals, welcher den Schwan am schnellsten von der Gans unterscheiden läßt, wohl in keinem einzigen statuarischen Exemplar erhalten ist.

Nächst der Handlung und Gestaltung des Weibes und des Schwanes ist auch des erstern Gewandung charakteristisch. Die dem Urbilde am nächsten stehenden Exemplare haben das Doppelgewand, in welchem Jahn mit vollem Recht ein Merkmal strengerer Zucht und einer keuschern Auffassung angesprochen hat und welches eben deswegen nicht zufällig in den späteren Nachbildungen, welche die ersten Anklänge eines zweiten, sinnlichen Motivs bieten, beseitigt ist. Wenn aber derselbe Gelehrte mit nicht geringerem Rechte hervorhebt, daß bei den Statuen die freie und große Behandlung der Gewandung an die Niobiden erinnere, deren Köpfen, wie hier nochmals hervorgehoben werden mag, die Köpfe der Ledastatuen in Formen und Ausdruck zum Verwechseln oder zur Ununterscheidbarkeit ähnlich sind (s. oben S. 494), so kann man Jahn auch darin nur vollkommen beitreten, wenn er diese Verwandtschaft für eine innerliche erklärt, welche auf eine gleiche Entstehungszeit der Ledastatuen und der Niobiden hinweist. Legen nun die Ledastatuen Zeugniß ab von einem künstlerischen Sinne, welcher ein einfaches und natürliches Motiv rein und ganz aufzufassen und in lebensvoller Naturwahrheit durchzuführen versteht, welcher dabei alle Vortheile einer feinen und geistreichen Kunstbildung darzulegen bestrebt ist, ohne gleichwohl der Verlockung zu sinnlichem Reiz in der Darstellung nachzugeben und besonders ohne diesem den dramatisch lebendigen Vortrag eines poetischen Zuges des Mythus und den angemessenen Ausdruck des Pathos zu opfern, zeigen sich in diesem Sinne die Ledastatuen mit den keuscheren und echt mythischen Darstellungen des Raubes des Ganymedes verwandt, welche, wie sich dies nicht wohl mehr bezweifeln läßt, auf ein Vorbild von der Hand des Leochares zurückgehn[a]), finden wir sodann ihre feinen, harmonischen, trotz der Verfänglichkeit des Gegenstandes keuschen Motive in späteren Nachbildungen und Umgestaltungen, grade wie dies bei dem Ganymedes der Fall ist, vergröbert, getrübt, sinnlich gewendet, so werden wir einsehn, mit wie großer Wahrscheinlichkeit die erste Erfindung der Ledadenkmäler dieser ersten Classe in der jüngern attischen Schule, im Kunstkreis eines Skopas, Praxiteles und Leochares gesucht wird, jener Schule, welche den sinnlichen Reiz der Schönheit wohl als Hebel ihrer Darstellungen zu handhaben, aber eben so gut ihn der lebendig dramatischen Gestaltung des poetischen Mythus unterzuordnen und dienstbar zu machen wußte.

Aber allerdings blieb man bei dieser zurückhaltenden, keuschen und echt mythischen Auffassung nicht stehn und zwar so wenig bei den Darstellungen der Leda wie bei denen des Ganymedes, vielmehr wurden beide zum Ausdruck der glühendsten sinnlichen Leidenschaft benutzt. Für Leda geschah dies in den Monumenten zunächst der

Zweiten Classe,

zu denen schon ein paar Monumente der ersten gleichsam ein Vorspiel bilden, wäh-

---

a) Vergl. m. Gesch. d. griech. Plastik 2. Aufl. II. S. 63 f.

rend ein Denkmal als Übergangsmonument von der einen zur andern Classe betrachtet werden kann. Es ist dies:

No. 19, eine Statue im Museum von Mantua No. 13[a]). Auch in dieser Statue ist Leda noch halb sitzend oder als wollte sie vom Sitz aufstehn dargestellt und auch die Gliederlage (mit Umkehr der Seiten) läßt sich noch aus derjenigen der Statuen der ersten Classe ableiten. Dennoch ist das Motiv und die Situation ganz verschieden. Leda ist hier bis auf ein über die Oberschenkel und den Schooß gelegtes, links hinabfallendes schmales Gewandstück ganz nackt, sie bedeckt mit der Linken die Stelle der Scham, während sie augenscheinlich den jetzt fehlenden rechten Arm abwehrend gegen den von rechts her auf sie zustrebenden und stark zudringlichen Schwan ausgestreckt hatte, von welchem freilich nur der auf dem rechten Oberschenkel des Weibes haftende eine Fuß übrig geblieben ist, welcher aber nach Maßgabe dieses Fußes ein eben so gewaltiges Thier gewesen ist, wie in irgend einem der demnächst zu nennenden Monumente. So wie ohne Zweifel die hier noch nicht in sinnliche Mitleidenschaft gezogene Leda demnächst dem Andrange des mächtigen Schwanes unterliegen wird, so stellt sich die ganze Statue wie eine mit voller Absicht geschaffene Vermittlerin zwischen der in den Statuen der ersten und der in den Monumenten der zweiten Classe dargestellten Situation dar. Das Gewand, mit welchem dort der Verfolger abgewehrt wurde, ist gefallen, die Aufmerksamkeit lediglich dem zärtlich andringenden Schwane zugewandt, Alles für die zweite Scene vorbereitet, welche hier vor unseren Augen entsteht. Denn bei weiterer Zudringlichkeit des Vogels muß Leda aufstehn und mehr bedarf es nicht, um sie in der Lage zu zeigen, welche die venetianer Statue (No. 20) darstellt.

Den eigentlichen Bestand aber dieser Classe bilden die folgenden Monumente. Von

1. Statuen (Gruppen)

ist hier nur eine bestimmt nachzuweisen,

No. 20, im archaeologischen Museum der Marcusbibliothek zu Venedig[b]). Der

---

a) Abgeb. Museo di Mantova I. tav. 36, wiederholt bei Clarac a. a. O. pl. 410B, 1715B; bei Jahn a. a. O. in den Nachträgen S. 433 f. angeführt, aber nicht ganz richtig beurteilt. Zur Frage der Beschaffenheit des Originals sei bemerkt, daß der Hals der Figur eingeflickt, der Kopf aber so gut wie gewiß zugehörig ist; der r. Fuß ohne den Hacken, der l. mit den Knöcheln sowie das unterste Stück des Gewandes und die Hälfte der Plinthe ergänzt. Auch die andere Hälfte der Basis mit dem Baum, auf welchem die Figur sitzt, ist stark verdächtig, jedenfalls die Figur mit diesem Sitze durch ein dickes Stuccopflaster verbunden und auch der Fuß ruht auf Stucco, der Baum ist sehr roh behauen. Das rechte Bein ist im Oberschenkel gebrochen, aber echt, die linke Hand roh ausgearbeitet und verstoßen, der rechte Arm fehlt ganz, war aber nach rechts ausgestreckt.

b) Valentinelli, Catal. dei Marmi scolpiti del Museo arch. della Marciana di Venezia, Ven. 1863 p. 81 No. 138, abgeb. bei Zanetti, Le statue di S. Marco Vol. II. tav. 5, wiederholt bei Clarac a. a. O. pl. 412, 716. Über die Ergänzungen s. Thiersch, Reisen in Italien S. 240 und Valentinelli a. a. O.; ich selbst notirte mir Folgendes: Kopf und Hals, der halbe linke Busen und die linke Schulter, welche Valentinelli als alte, nur wieder angefügte Theile behandelt, halte ich für modern; der Marmor scheint von dem des Körpers verschieden zu sein und die Arbeit sieht durchaus nicht antik aus; der rechte Vorderarm sowie der ganze Hals des Schwanes und sein rechter Flügel mit einem Stücke des Rückens sind unzweifelhaft modern, aber eben so gewiß richtig ergänzt, desgleichen das linke Bein der Leda vom Knie abwärts. Wenn Burckhardt, Cicerone 1. Aufl. S. 458 schreibt: »die gemeinste aller Leden, im Dogenpalaste zu Venedig, camera a letto (das ist die hier in Rede stehende) ist ein Werk

Zeusschwan, welcher hier und in den verwandten Denkmälern mit eben so gutem Recht weit über die Natur eines wirklichen Schwanes groß und mächtig gebildet ist, wie er in den Denkmälern der ersten Classe hinter der Natur zurückbleibt, hat sich, die Flügel halb ausgebreitet und um das schöne Weib geschlagen, mit seinen Füßen an den Hüften Ledas festgeklammert und drängt sich zwischen ihre Schenkel, welche sie mit etwas gebogenen Knien zusammenpreßt, indem sie zugleich mit der linken Hand das herabfallende Gewand, von dem sie bereits ganz entblößt ist, zu fassen und die Zudringlichkeiten des Schwanes abzuwehren sucht; in gleicher Absicht streckt sie den rechten Arm so weit sie kann gegen den Hals des Schwanes vor, um diesen zurückzudrängen und den Schnabel des lüsternen Vogels von ihren Lippen fernzuhalten. Wie vergebens ihre Bemühungen sind, ist augenfällig, und wenn auch auf den Ausdruck des modernen Kopfes Nichts zu geben ist, so spricht doch auch ohne ihn das was an der Gruppe antik ist mit einer solchen Deutlichkeit aus, wie der nächste Augenblick auch Ledas letzten Widerstand brechen wird, daß die in der That hohe, wenngleich von den Meisten etwas überschätzte Schönheit des Kunstwerkes, der reizende Contrast des zarten und weichen weiblichen Körpers und des gewaltigen Thieres, die überaus treffende Wahrheit des Ausdrucks und die unnachahmliche Lebendigkeit der Composition dazu gehört, um die Erfindung, welche die Grenzen des sittlich Schönen ohne Zweifel überschritten hat, aesthetisch noch als gerechtfertigt erscheinen zu lassen.

Auf ein etwas verschiedenes zweites statuarisches Exemplar dieser Composition, dessen Aufbewahrungsort aber nicht nachgewiesen werden kann, führt folgende Angabe Jahns [a]). »In der Sammlung von Kupferstichen nach antiken Statuen, welche Johannes Episcopius in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts veröffentlicht hat [b]), findet sich auf Taf. 83, gezeichnet von Poelenburch eine Leda den bis jetzt betrachteten (hier unter No. 21 f. folgenden) Reliefen entsprechend. Mit dem argivischen Relief (unten No. 22) stimmt sie darin überein, daß der Schwan ihren Hals mit dem Schnabel wirklich packt und daß das linke Bein noch zum Theil vom Gewande bedeckt ist, dagegen hat sie mit dem Relief Medinaceli (unten No. 23) das gemein, daß beide Füße fest auf den Boden gesetzt sind. In diesem Werke sind nur Statuen und Gruppen abgebildet, man ist daher zu der Voraussetzung berechtigt, daß auch hier nicht etwa ein Relief zum Grunde liegt, sondern eine freistehende Gruppe, die uns auch nur als eine Copie des weiter zurückliegenden griechischen Originals wird gelten dürfen. Leider fehlt der Nachweis, wo sich diese Gruppe befand als sie gezeichnet wurde und sie ist seitdem meines Wissens völlig verschollen«. Vielleicht läßt sich mit dieser Zeichnung folgende Notiz Winckelmanns verbinden und so dem Original auf die Spur kommen. In seiner Beschreibung der Stosch'schen Gemmensammlung [c]) sagt Winckelmann auf Anlaß eines Carneols, welcher die Composition der venetianer

---

des XVI. Jahrhunderts«, so kann man das nur von dem Eindrucke des modernen Kopfes ableiten.

a) Archaeolog. Zeitung von 1865 S. 55 f.

b) Unter dem Titel Signorum veterum icones, 100 Tafeln; nachgestochen mit Beschränkung auf meistens nur eine Ansicht von jeder Statue und einigen Auslassungen in »Signorum veterum icones. Joannes Ulrich Kraus excudit. Aug. Vindelic. Fünfzig auserlesene Statuen« 50 Tafeln.

c) Zu Classe II. Abth. III. No. 145, p. 56 im französ. Original.

Gruppe wiederholt: »la plus belle statue de Leda, un peu au dessous de grandeur naturelle et dans la même attitude est sans doute celle de Mr. le cardinal Alexandre Albani«. Daß Winckelmann hier nicht die oben unter No. 2 besprochene Statue meinen kann, welche ja ganz und gar verschieden componirt ist, hat mit Recht schon Jahn[a]) bemerkt; von der bei Episcopius abgebildeten dagegen konnte er in einem kurz gehaltenen Satz immerhin, wenn auch nicht ganz genau, sagen sie sei in derselben Stellung wie diejenige auf dem Carneol, welcher mit der Gruppe in Venedig übereinkommt. Unter den öffentlich aufgestellten Albani'schen Kunstwerken befindet sich eine solche Leda jetzt wenigstens gewiß nicht; sollte es aber unmöglich sein, anzunehmen, sie sei früher unter denselben gewesen und habe neuerlich einem jener Anfälle von Schamhaftigkeit in irgend ein Magazin weichen müssen, welche auch so manche anderen antiken Kunstwerke in Italien in verschlossene resp. vermauerte Zimmer und Keller verwiesen haben? Möchte man sich in Rom doch einmal nach der von Winckelmann angeführten Statue umsehn, welche, möge sie nun mit der bei Episcopius gezeichneten identisch sein oder nicht, wieder aufzufinden wohl der Mühe werth wäre.

Zahlreicher sind

2. Die Reliefe

welche in den Hauptmotiven der Composition der beiden erwähnten Gruppen folgen, nicht ohne diese jedoch mit Freiheit zu behandeln und bald so, bald so abzuändern. Der Schluß auf gemeinsame Vorbilder der statuarischen Gruppen und der Reliefe ist ohne Zweifel gerechtfertigt, wenn man aber im Allgemeinen und mehren Analogien gemäß dahin neigen wird[b]), die Vorbilder in statuarischen, nicht in Reliefcompositionen zu suchen, so darf doch nicht ganz übersehn werden, daß wenigstens die venetianer Gruppe nicht im eigentlichen Sinne als ein Rundwerk gedacht und deswegen auch nur von einer Seite zu betrachten ist oder günstig wirkt. Es ist das aber die Seite, welche die Leda im Profil nach links hin zeigt und es wird sich schwer läugnen lassen, daß dies weit eher auf eine ursprüngliche Reliefcomposition als auf eine statuarische hinweist. Die Statuen der ersten Classe stehn dazu im schärfsten Gegensatze.

Der venetianer Gruppe schließt sich bis auf einen Umstand am nächsten an:

No. 21, ein aus dem Oriente nach Rom gebrachtes, dann in das berliner Museum gelangtes, leider sehr beschädigtes Relief von weißem Marmor[c]). Die Scene ist im Freien und wird von zwei Bäumen eingefaßt, deren Art sich aber auch bei dem ganz erhaltenen auf der linken Seite nicht sicher bestimmen läßt. Zwischen den Bäumen stehn zwei Altäre oder Basen, die eine dreieckige links, eine andere, wie es scheint viereckige, weiter nach rechts, zwischen beiden Leda, ganz nackt, im Wesentlichen in der Gestalt der venetianer Statue, nur nach rechts hin profilirt und etwas mehr zusammengekrümmt als jene. Das hangt damit zusammen, daß sie, während sich der abermals gewaltige Schwan von der viereckigen Basis aus auf ihre Schenkel geschwungen hat, an denen er sich dicht über dem Knie fest-

a) Arch. Beiträge S. 5 Note 12.

b) Wie dies auch Jahn a. a. O. thut.

c) Früher besprochen von E. Braun im Bull. dell' Inst. von 1840 p. 32, abgeb. bei Jahn, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1852 Taf. 2 vergl. das. S. 51 f.

hält[200]), während er sie mit dem rechten Flügel gleichsam umarmt, ihm nicht den einen Arm, seinen Hals abwehrend entgegenstreckt, sondern mit beiden Händen, am tiefsten mit der Linken, nach ihrem zwischen ihren Beinen herabfallenden Gewande greift. So hat der Schwan oberwärts freieres Spiel und nähert mit stark gekrümmtem Hals seinen Schnabel ihren Lippen, während ihn Eros, eilig von hinten herbeikommend am linken Flügel berührt und gleichsam zur Vollendung seines Unternehmens drängt und anfeuert. So trefflich nun auch diese Composition erfunden und ausgeführt ist, die übrigens, was nicht außer Anschlag bleiben darf, einen etwas frühern Augenblick darstellt als die venetianer Gruppe, so hat sie doch nicht ganz das energisch bewegte Leben oder soll man sagen die zum höchsten aufgeregte Sinnlichkeit der letztern; daß der gewaltige Vogel das schwache, ängstliche und, was man zugeben mag, auch schon sinnlich erregte Weib besiegen werde, kann nicht zweifelhaft sein, allein dargestellt ist dieser Sieg hier noch nicht.

Im Wesentlichen wiederholt diese Composition das Relief an einer Thonlampe im Besitze des Kunsthändlers Barone in Neapel, welches in der Archaeol. Zeitung von 1864 Anz. S. 264* No. 7 so beschrieben wird: »Leda steht da nach der Linken gewendet. Der Schwan strebt mit ausgebreiteten Fittigen nach ihrem Munde empor und wird von hinten von einem Eros geschoben. Zwischen Eros und dem Schwane sieht man einen Kalathos stehen«. Vergleiche hierzu die Wandgemälde unten No. 30 f.

Näher verwandt mit der bei Episcopius abgebildeten Gruppe ist die Krone aller Reliefe dieser Classe

No. 22, ein Relief aus Argos im britischen Museum[a]). Auch hier ist von Abwehr keine Rede mehr, und zwar weil der hier dargestellte Moment über den in der venetianer Gruppe gegebenen grade so weit hinausgeht, wie der, welchen das berliner Relief No. 21 darbietet, hinter diesem zurückbleibt. Der Schwan, der sich auch hier an Ledas Oberschenkel geklammert hat und sich zwischen ihre zusammengehaltenen Beine drängt, hat sich zugleich über sie erhoben und faßt sie mit seinem Schnabel in den Nacken. Dadurch wird nicht allein eine prächtige Biegung seines Halses erreicht, sondern der Natur des Schwanes gemäß der Augenblick seines vollendeten Sieges auf das allerunzweideutigste bezeichnet; allerdings sucht Leda wohl noch mit den vorn herabgestreckten Armen abzuwehren, allein ihre unter dem Druck von oben gebeugte Haltung, ihre knickenden Knie, die ganze von der mächtig entfalteten Gestalt des Schwanes beherrschte und von seinen prächtig geschwungenen Flügeln gleichsam umrahmte Gestalt des üppigen und doch zarten Weibes läßt nur zu deutlich erkennen, daß dieser letzte Versuch ein vollkommen vergebener sei.

Ganz nahe verwandt ist diesem griechischen Relief

No. 23, ein solches von römischer Arbeit in der Sammlung des Herzogs von Medinaceli in Madrid[b]), obgleich dasselbe einige Veränderungen der Composition zeigt, welche keine Verbesserungen genannt werden können. Eine kleine Feinheit in Ledas Stellung in dem argivischen Relief, ein leises Aufziehn ihres linken Beines, ist aufgegeben und Leda steht hier mit beiden Füßen fest auf dem Boden, eine ziemlich

---

a) Abgeb. nach einem Gypsabguß in der Sammlung der Gewerbeakademie in Berlin bei Jahn, Beiträge Taf. 1 vergl. S. 6 f., Archaeol. Zeitung von 1865 S. 49.

b) Hübner, Die ant. Bildwerke in Madrid u. Spanien S. 241 No. 558, abgeb. in der Archaeol. Zeitung a. a. O. Taf. 198 No. 1 mit Text von Jahn das. S. 51 f.

überflüssige Palme ist links der Gruppe beigefügt, am wichtigsten aber ist der Umstand, daß der Schwan, anstatt die Geliebte mit seinem Schnabel wirklich im Nacken zu fassen, denselben nur wie liebkosend an den Hals des Weibes legt. Das ist jedenfalls eine Verflachung des energischen, freilich auch realistisch gewagten Motivs des argivischen Reliefs, dem gegenüber das römische, so weit man nach der Zeichnung urteilen darf, sich überhaupt und auch in den rundlicheren und weichlicheren Formen wie eine matte Copie verhält.

Eine ganz eigenthümliche Bewandniß hat es mit

No. 24, einem Relief von weißem Marmor, welches in der Alhambra bei Granada in die Wand eines kleinen, schmucklosen Gemachs eingemauert ist[a]). Dieses giebt mit einer abermaligen Abschwächung und noch geringerer Frische in der Darstellung der Bewegung in allen bestimmenden Zügen das zuletzt besprochene Relief wieder, mit dem es auch die links stehende Palme gemein hat. Aber es fügt außerdem einen rechts stehenden kahlen Baum hinzu, an dem ein großes Gewand oder Tuch aufgehängt ist, als sollte dasselbe die Scene verbergen. Außerdem sind zwei hinter den beiden Bäumen hervorkommende bocksfüßige und bocksohrige, bärtige Pane hinzugesetzt, welche sich als lüsterne Zuschauer an die Hauptgruppen heranschleichen.

Gewiß wird kein an die Antike gewöhntes Auge dies Relief erblicken, ohne dasselbe sofort für modern zu erklären. »Das ganze Concetto, sagt Jahn a. a. O. S. 54, muthet nicht antik an und das an dem Baum aufgehängte Tuch, die Art, wie der steinige Boden behandelt ist, endlich die beiden Pane selbst, deren Körper- und Gesichtsbildung mit dem gewöhnlichen (antiken) Charakter des Pan nicht recht (ganz und gar nicht!) übereinstimmt, sind dazu angethan, auch bei erneuerter Betrachtung das Bedenken zu verstärken«. Und wenn von der ovalen Form der ganzen Reliefplatte, die schon an sich hier wie in anderen Fällen[b]) Zweifel gegen den antiken Ursprung erregen kann, gesagt wird, sie sei nicht die ursprüngliche, sondern durch Überschmieren der Ecken mit Kalk bei der Einmauerung entstanden, so braucht man nur die also verwischte viereckige Form durch Ausziehn der graden Linien wieder herzustellen, um aus der alsdann ganz mangelhaften Raumerfüllung und den vier leeren Ecken wiederum den Eindruck eines modernen Machwerks zu erhalten. Was sich gleichwohl für die Echtheit oder dafür sagen läßt, das Relief »von dem Verdachte des Cinquecentismus wenigstens ab instantia freizusprechen«, das hat Jahn in Übereinstimmung mit Hübner a. a. O. beigebracht. Allein wenn er auch ohne Zweifel richtig nachweist, daß die Rolle, welche hier den zwei Panen zugewiesen ist, antiker Analogien eben so wenig entbehrt, wie die Erweiterung der Composition durch Zusatzfiguren, wenngleich Hübner sehr wohl auseinander setzt, wie schwer es sei, sich darüber Rechenschaft zu geben, wie und wo dies Relief als ein modernes entstanden und wie es nach Spanien gekommen sein sollte, so bleiben die besonders aus den Formen der beiden Pane, aus der sinnlosen Erfindung des an dem Baume aufgehängten Gewandes, endlich aus der schlechten Raumerfüllung sich ergebenden Verdachtsmomente so überwiegend, daß ich wenigstens mich selbst zu einer »Freisprechung ab instantia« nicht entschließen kann.

---

a) Hübner a. a. O. S. 310, abgeb. Archaeol. Zeitung a. a. O. No. 2, mit Text S. 52 ff.
b) Vergl. Archaeol. Zeitung von 1863 S. 95.

Sehr abgeschwächt sind die Motive in

No. 25, einem Relief zu Stubenburg in Steiermark, von dem allerdings bisher nur eine ungenügende Abbildung[a]) bekannt ist; doch ergiebt sich aus dieser immerhin so viel, daß hier Leda ganz nackt nach links hin profilirt stehend dargestellt ist, wie sie den an ihr hinaufstrebenden Schwan nicht etwa abwehrt, sondern umarmt, sehr ähnlich so, wie wir die Sache in einigen Wandgemälden und geschnittenen Steinen behandelt finden, wogegen die von Jahn hervorgehobene Ähnlichkeit mit der venetianer Gruppe kaum selbst im Allgemeinen anerkannt werden kann.

Nur ungenügend bekannt sind bisher die folgenden Reliefe, deren Zugehörigkeit zu dieser Classe jedoch immerhin am wahrscheinlichsten ist, ohne daß damit ausgeschlossen sein soll, daß vielleicht das eine und das andere derselben zur dritten Classe zu stellen sein wird:

No. 26, in der Villa Borghese, aber ganz gewiß nicht öffentlich aufgestellt, erwähnt von Nibby, Monumenti scelti della Villa Borghese p. 27: »Leda col cigno, che ha un amorino da canto, lavoro non ignobile«. Die Zugehörigkeit zu dieser Classe wird besonders durch die Vergleichung des berliner Reliefs No. 21 wahrscheinlich.

No. 27. Nach einer Zeitungsnotiz[b]) besitzt der Bildhauer A. Wolff in Rom ein Ledarelief, von welchem indessen nur Folgendes mitgetheilt ist: »A. Wolff hat in Rom ein Relief von pentelischem Marmor erworben, Leda und Zeus darstellend, das einer der besten Perioden der griechischen Kunst wegen der trefflichen Composition, der graciösen und keuschen Behandlung des Nackten, des feinen anatomischen Verständnisses und des mit großem Fleiß ausgeführten Details angehören muß«.

Zu diesen Marmorreliefen gesellt sich

No. 28, dasjenige an einem in der Moldau, am Ufer des Pruth gefundenen, jetzt in der kais. Ermitage in St. Petersburg befindlichen silbernen Gefäße (Eimer, Kados[c]). Dies Relief verbindet drei Scenen, von welchen die erste und zweite (von links nach rechts) auf den Raub des Hylas und auf die beim Wasserschöpfen von Apollon überraschte Daphne, mit welchem Grade von Recht mag hier ununtersucht bleiben, bezogen werden. Ihnen schließt sich als dritte Darstellung die von Leda mit dem Schwane an, welche von den bisher genannten Compositionen sehr stark abweicht, dennoch immerhin einige Motive derselben bewahrt hat, die wohl hinreichen, um die Erklärung zu beglaubigen. Leda, nackt bis auf einen Mantel, welcher über ihren linken Arm herabhangend ihren Schooß und ein Stück ihres Beines in etwas gekünstelter Weise verhüllt, dann hinter ihr ausgebreitet ist und dessen anderes Ende sie mit der Rechten erhebt, außerdem mit einem Kestos und doppelten Armspangen geschmückt, steht mit übereinander gekreuzten Beinen von vorn gesehen da. Der sehr mächtige Schwan naht ihr mit halb ausgespannten Flügeln von rechts her, stehend auf dem Kopf und auf den Flügeln eines neben Leda hingeknieten Eros, welcher einen runden Gegenstand auf der rechten Hand

a) Muchar, Geschichte des Herzogthums Steiermark I. Taf. 18, 25, vergl. C. Hermann in den Gött. gel. Anzz. von 1845 S. 1105 und Jahn, Berichte u. s. w. a. a. O. S. 53 Note 11.

b) Augsb. Allg. Zeitung von 1862 Beilage zu No. 138, vergl. Philologus XVIII. S. 738. Erwähnt auch Archaeol. Zeitung von 1863 Anz. S. 24* Anm. 45.

c) Abgeb. in: Mémoires de la société d'archéol. et de numismat. de St. Pétersb. Vol. I. pl. 1 mit Text von B. v. Köhne S. 3 ff., vergl. Jahn, Berichte a. a. O. S. 50 Note 7.

trägt. Das Motiv der Stellung des Schwanes, welches v. Köhne eines Künstlers der besten Zeit werth nennt, hat Jahn mit Recht vielmehr etwas barock genannt, wogegen es dahinstehn mag, ob er den runden Gegenstand in der Hand des Eros, in welchem v. Köhne das hier jedenfalls etwas stark proleptische Ei der Leda erkennen möchte, mit gleichem Recht als einen Spiegel bezeichnet hat. Leda erwehrt sich, wenn auch nicht eben mit großer Entschiedenheit der Zudringlichkeiten des seinen Schnabel ihren Lippen nähernden Schwanes mit der gegen seinen Hals ausgestreckten linken Hand und offenbar hat auch das Überkreuzen der Beine hier einen andern Sinn, als gewöhnlich, wo dies Motiv behagliche Ruhe ausdrückt; hier steht es in nächster und nicht schlecht empfundener Verbindung mit dem Abwehren des Schwanes, mit dem sich nur die Haltung des ausgestreckten rechten Armes und das hierdurch bewirkte Ausbreiten des Gewandes und Entblößen des Körpers nicht wohl verträgt.

3. Wandgemälde.

Wie mit den Monumenten der ersten Classe stimmen mit den bisher betrachteten der zweiten einige Wandgemälde wenigstens in den äußeren Motiven der Composition überein, während sie wohl ohne Ausnahme das innerliche Motiv verändern, indem sie Leda nicht sowohl von dem Schwan überwältigt oder diesen abwehrend als vielmehr ihn begünstigend, liebkosend oder zu sich heranziehend darstellen. Auch für sie meint Helbig (a. a. O. S. 42) ein statuarisches Original als Vorbild annehmen zu sollen, doch dürfte der von ihm hierfür geltend gemachte Umstand, »daß die Figur der Leda, in entsprechender Weise componirt, von vorn, zu zwei Dritteln und im Profil dargestellt wiederkehrt« diese Annahme zu begründen um so weniger ausreichen, je weniger auch die statuarische Darstellung, welche Helbig als Replik jenes muthmaßlichen Originals anzieht, die venetianische, auf eine allseitige Betrachtung berechnet, je mehr sie, wie schon oben bemerkt, nach Art eines Reliefs nur für die Profilansicht componirt ist.

Am ehesten könnte man noch eine Abwehr des Schwanes zu erkennen meinen in

No. 29, einem aus Herculaneum stammenden in der Galeria degli oggetti osceni des neapeler Museums aufbewahrten Gemälde[a]). Hier nämlich ist Leda, deren Kopf ein Nimbus umgiebt, in ziemlich heftiger Bewegung, welche sich in ihrem weißen, hinter ihrem Rücken flatternden Gewande spiegelt, von einem links stehenden Lehnsessel aufgestanden, ihr linker Fuß steht noch auf dem Schemel vor demselben. Sie hat den Schwan mit der Rechten am Halse gefaßt und man könnte glauben, sie wolle ihn, der nach ihrem Munde züngelt, zurückdrängen, wenn dem nicht der schmachtende Blick zu widersprechen schiene, den sie auf ihn heftet und der eher schließen läßt, sie wolle den Kopf des Schwanes ihrem Kusse nähern, als ihn abwehren.

Jeder hier etwa noch mögliche Zweifel hört auf bei

No. 30, einem jetzt zerstörten Gemälde in der Casa di Meleagro in Pompeji[b]). Leda, hier mit einem weiten blauen Gewande bekleidet, das, auf der linken Schulter aufruhend und um die Beine geschlagen, nur den Oberkörper bis zur Scham nackt sehn läßt, ist von ihrem thronartigen Sitze, über den ein grüner Behang gebreitet

a) Helbig a. a. O. S. 43 No. 148, abgeb. Pitt. d'Ercolano Vol. III. tav. 9.
b) Helbig a. a. O. No. 149, abgeb. Mus. Borbon. Vol. X. tav. 3.

ist, aufgestanden, während der große Schwan mit flatternden Flügeln sich an ihren Leib und linken Oberschenkel anklammert und seinen Schnabel ihrem Munde nähert. Sein Hals ist dabei gebogen wie in der venetianer Gruppe und den entsprechenden Reliefen, allein Leda drängt ihn nicht zurück, sondern zieht ihn an sich und dies Motiv wird durch die Bewegung ihrer Linken wesentlich unterstützt und verstärkt, mit der sie den Schwan unter den Flügeln umfaßt und fest an sich drückt. Ein sehr hübsches und launiges Nebenmotiv ist in Eros beigefügt, welcher, mit der Rechten auf den Zeusschwan weisend und zu ihm aufblickend im linken Arme Ledas Arbeitskorb mit Spulen und Garnknäueln rasch hinwegträgt. Mit der Arbeit ist's eben am Ende.

Deutlich desselben Sinnes, aber von der Statue verschiedener componirt ist

No. 31, ein Gemälde aus der Casa di Guiseppe II. im Museo Nazionale zu Neapel [a]). Leda ist hier, das Haar mit einer Taenie, Arme und Füße mit Spangen geschmückt, mit zierlichen Sandalen beschuht, sonst bis auf ein schmales, blaues, über ihren linken Arm und ihre Schenkel flatterndes Gewandstück ganz nackt von vorne dargestellt. Aufgestanden von ihrem Stuhl, auf dem ein Kissen liegt, vor dem ein Schemel steht und an dem ein Scepter lehnt, unterstützt sie den mit flatternden Flügeln an ihr emporstrebenden Schwan mit der Rechten, mit der sie ihn am Hinterleib umfaßt, während sie mit der Linken seinen zu ihrem Kopf emporgerichteten Hals zart anfaßt und ihre Lippen seinem Schnabel zum Kusse nähert. Ihr Arbeitskorb, der auch hier nicht fehlt, liegt umgeworfen links am Boden.

Vielleicht ist dies der schicklichste Platz um ein viertes, nur aus Beschreibungen bekanntes Gemälde unterzubringen:

No. 32, in einem Hause des Vicolo del balcone pensile oder dei lupanari in Pompeji [b]). »Leda steht da, von vorn gesehn, geschmückt mit Arm- und Fußspangen, aufgelösten Haares, hält mit der Linken auf ihrem Schooß einen Zipfel ihres grünen Gewandes und erhebt, erschreckt oder abwehrend die Rechte, indem sich der Schwan an ihre rechte Hüfte festklammert. Rechts steht eine runde Schachtel, links lehnt an einer Basis eine Gemäldetafel, auf der eine undeutliche Figur auf grünem Grunde zu sehn ist« (H.).

Zur bloßen Ornamentfigur ist Leda geworden in

No. 33, einem Gemälde aus Stabiae im Museo Nazionale [c]), in welchem sie, geschmückt mit Haar und Armspangen und mit einem rosafarbenen Gewand um Rücken und Schenkel bekleidet dasteht und mit der Linken den Schwan an sich drückt.

4. Geschnittene Steine.

Von den geschnittenen Steinen, auf denen schon Clemens von Alexandrien [d]) diesen Gegenstand erwähnt und welche sich sehr zahlreich in fast allen Sammlungen finden, entsprechen den Monumenten der ersten Classe keine, wohl aber nicht wenige

---

a) Helbig a. a. O. S. 42 No. 147, abgeb. Mus. Borbon. Vol. XII. tav. 3.

b) Helbig a. a. O. S. 41 No. 141.

c) Helbig a. a. O. S. 43 No. 150, abgeb. Pitt. d'Ercol. Vol. VIII. 45, Mus. Borbon. Vol. VIII. tav. 22, Zahn III. 86.

d) Clem. Alex. Protrept. p. 18 (ed. Sylb.). Καὶ τῇ Λήδᾳ περιποτώμενον τὸν ὄρνιν τὸν ἐρωτικὸν τῆς θηλύτητος ἀποδεχόμενοι τὴν γραφὴν ἀποτυποῦσι ταῖς σφενδόναις, σφραγῖδι χρώμενοι καταλλήλῳ τῇ Διὸς ἀκολασίᾳ.

denen der zweiten, insbesondere in der in den Wandgemälden vorliegenden Gestaltung. Je gewisser aber Stephani[a]) mit Recht sagt: »die geschnittenen Steine, auf denen während der letzten drei Jahrhunderte Darstellungen dieser Art ganz besonders häufig wiederholt worden sind, bedürfen noch einer ganz neuen Behandlung«, ohne daß eine solche kritische Durchprüfung des ganzen Bestandes für den möglich ist, der Nichts als Abbildungen und Abgüsse, und diese nicht einmal vollständig, unter den Augen hat, um so mehr muß ich mich hier auf eine ganz summarische Erwähnung mit dem vollen Bewußtsein, wie wenig dieselbe genügen könne, beschränken. Demgemäß sei nur erwähnt, daß sowohl der in der venetianer Gruppe vertretenen Composition, wie derjenigen, welche am vollkommensten in dem argiver Relief vorliegt, wie endlich der Umwandelung in den Wandgemälden, besonders in demjenigen No. 31 geschnittene Steine entsprechen. Als Beispiele der ersten Art, welche am wenigsten Verdacht erregen, mögen ein Agatonyx den Lippert[b]) aus der Sammlung eines Grafen Wackerbarth-Salmour (später Gräfin Salmour) anführt und derjenige Stein genannt werden, von dem bei Cades, Impronte gemmarie Cl. I. A. No. 135 ein Abguß ist. Eine Gemme, welche aus dem Cabinet d'Orléans in die petersburger Sammlung übergegangen ist[c]) und ganz dem berliner Relief entsprechend der Gruppe der Leda und des Schwanes einen diesen fördernden oder antreibenden Eros zusetzt, ist aus Gründen, welche schon Jahn angegeben hat, nicht ganz von dem Verdachte frei, ein modernes Werk, wenn auch durchaus nach antikem Vorbilde zu sein.

Das Motiv der zweiten Composition wiederholt sich am nächsten in einer Gemme in Florenz[d]), demnächst in einem bei Tassie-Raspe[e]) angeführten und abgebildeten (echten?) Cameo, welcher die Composition hauptsächlich durch die Beifügung eines Altars verändert, auf welchem der Schwan gestanden hat und auf welchen Leda das rechte Knie stützt, ferner dadurch, und zwar ebenfalls in ungünstiger Weise, daß der Schwan die Flügel nicht ausgebreitet hat.

Am zahlreichsten endlich sind die Steine der dritten Art, in denen Leda entweder den Widerstand aufgegeben hat, namentlich nicht mehr den Arm zur Abwehr ausstreckt[f]), oder den Schwan, ihn umfassend, gradezu unterstützt und an sich drückt[g]).

Dritte Classe.

Bieten schon die Monumente der zweiten Classe den Ausdruck der glühendsten sinnlichen Leidenschaft dar, so ist dies in wo möglich noch höherem Grade der Fall bei denjenigen der dritten Classe, welche Leda liegend den Liebkosungen des Schwanes hingegeben darstellen. Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, daß Ovid diese

a) Compte-rendu u. s. w. pour l'année 1863 S. 102 Note 8 zu S. 101. a. E.

b) Daktyliothek, 1. Tausend No. 32.

c) Abgeb. bei Jahn, Berichte a. a. O. Taf. 2, vergl. S. 52 mit Note 10 und s. Archaeol. Beiträge S. 6 Note 13.

d) Mus. Florent. I. 56. 8.

e) A descriptive catalogue of gems No. 1199, pl. 21.

f) So z. B. in der Stosch'schen Sammlung No. 144, 145, Lippert, Daktylioth. I. Tausend No. 32, 33, Cades, Impronte gemmarie I. A. No. 133—135.

g) So z. B. in der Stosch'schen Sammlung No. 143.

Art von Vorstellungen im Sinne gehabt habe, als er[a]) von dem künstlichen Gewebe der Arachne, in welchem Zeus' Liebesabenteuer dargestellt waren, in Beziehung auf Leda schrieb:

Fecit olorinis Ledam recubare sub alis

während man den Ursprung dieser Compositionen, in welchen das Mythologische so gut wie gänzlich hinter der Darstellung sinnlicher Lust verschwindet, kunstgeschichtlich wohl kaum höher wird hinaufdatiren wollen als in die alexandrinische Periode, der ihn schon Jahn[b]) zugewiesen hat, während Benndorf[c]) aus zwei am wahrscheinlichsten eben diese Composition angehenden Versen eines Epigrammes des Antiphilos[d]) »eines der fruchtbarsten und sorgfältigsten Beschreiber von Kunstwerken, der in Italien und Rom gelebt und auch in anderen Gedichten in Rom befindliche Kunstwerke verherrlicht hat«, mit Recht schließt, daß es sich auch bei Ovid um die Reminiscenz eines wirklichen, in Rom befindlich gewesenen Gemäldes handelt.

Wie diese Bilder dann in der spätern Kunstzeit zu großer Beliebtheit gelangten und der Üppigkeit und Frivolität dienten, dafür legen besonders Lampenreliefe und geschnittene Steine Zeugniß ab; merkwürdig genug ist es aber, daß dieselbe Composition auch auf Sarkophagreliefe überging, während sie weder statuarisch[201]) noch in Wandgemälden bisher bekannt geworden ist. Denn wenn Jahn (a. a. O. S. 48) daran erinnert, daß die Mythen, in welchen ein Sterblicher im Schlafe durch die Liebe eines Gottes beglückt wird, wie Ariadne, Endymion, mit Vorliebe als bedeutungsvoller Schmuck an Sarkophagen dargestellt wurden und meint, es liege dieselbe Grundvorstellung auch hier vor und man habe sich durch den sinnlichen Charakter der Scene nicht irren lassen, so ist es doch sehr fraglich, ob er damit die richtige Erklärung gegeben hat und er dürfte wohl gethan haben, daneben nicht in Abrede zu stellen, daß »die materialistische Denkweise, welche sich auch auf Sarkophagen in so manchen Vorstellungen sinnlichen Wohllebens ausspricht, auf die Wahl solcher Darstellungen einen bestimmenden Einfluß gehabt habe«. Möge man jedoch hierüber denken wie man will und den einen oder den andern Grund, oder auch keinen von beiden, als für die Erklärung der Thatsache genügend halten, diese selbst steht fest und wir können jetzt schon vier Sarkophage nachweisen, an denen sich die Scene findet.

Unter diesen verdient das Relief

No. 34, desjenigen den Pighius »in domo Corneliorum« zeichnete und den Jahn[e]) aus dem »Codex Pighianus« der königl. Bibliothek in Berlin bekannt gemacht hat, als das ausführlichste die erste Stelle. Der Sarkophag ist in mehre Felder getheilt; in dem rechten der beiden größeren dieser Felder, in deren linken in genau symmetrisch entsprechender Composition Ganymedes' Entführung durch den Adler angebracht ist, finden wir Leda unter einem, wie gewöhnlich, als Eiche charakterisirten Baume nach rechts profilirt daliegend auf ihrem auf den Boden gebreiteten und nur

---

a) Ovid. Metam. VI. vs. 109.

b) Berichte a. a. O. S. 50.

c) Archaeol. Zeitung von 1865 Anz. S. 50*.

d) Anthol. Palat. V. No. 307:

Χεῦμα μὲν Εὐρώταο Λακωνικόν· ἁ δ' ἀκάλυπτος
Λήδα· χὠ κύκνῳ κρυπτόμενος, Κρονίδας κτλ.

e) Berichte a. a. O. Taf. 1 vergl. S. 47 ff.

ihr linkes Bein umhüllenden Gewande, den Oberkörper durch Aufstützen des rechten Ellenbogens etwas gehoben, aufgelöst in Wollust unter den zudringlichen Liebkosungen des Schwanes, der mit weit ausgespannten Flügeln zwischen ihren Beinen steht und mit herabwärts gebogenem Halse seinen Schnabel ihren Lippen zum Kusse nähert. Rechts oben schwebt die verstümmelte Gestalt eines kleinen Eros, welcher nach Jahns durchaus wahrscheinlicher Annahme den Bogen handhabte, während der Eros bei Ganymedes im entsprechenden Felde mit der Fackel ausgerüstet ist. In der Ecke links ist noch eine Cypresse gebildet, ob nur zur Raumausfüllung, wie Jahn annimmt, mag dahinstehn. — Prägnanter, als es hier geschehn ist, kann die Scene nicht aufgefaßt und dargestellt werden, die mit erschreckender Deutlichkeit das ausdrückt, was sie ausdrücken soll, rein künstlerisch betrachtet aber nach Anlage und Ausführung alles Lob verdient. Daß aber diese Composition auf ein älteres und berühmtes Vorbild zurückgeht, wird außer durch den angeführten Vers des Ovid, der sie vollkommen bezeichnet, bewiesen zunächst durch

No. 35, ein zweites Sarkophagrelief, welches bei Gori, Columbarium Liviae tab. 10 abgebildet ist und die Hauptgruppe übereinstimmend, jedoch ohne alles Beiwerk wiedergiebt, während Leda liegend mit dem Schwan auch in

No. 36, einem Frontziegel eines dritten Sarkophags, in Tortona[a]) wiederkehrt, in dessen Hauptfelde Phaëtons Sturz dargestellt ist.

No. 37, ein viertes verwandtes Relief an einem 1858 aus der Rhone gezogenen, im Museum von Arles aufbewahrten Sarkophage beschreibt Benndorf in der Archaeol. Zeitung von 1865 Anz. S. 79* f. wie folgt: »Die linke Nebenseite des Sarkophags zieht das Interesse mehr an. Rechts sieht man das Stück der ziemlich entstellten linken Eckfigur (der Vorderseite), welche auf einer hohen Basis steht. Auf einer etwas niedrigern zur Linken steht Amor ruhig da in der bekannten trauernden Haltung mit leise geneigtem Kopf, das eine Bein übers andere geschlagen, die flache Hand an die Brust gelegt und die Fackel gesenkt. In der Mitte ruht Leda, halb sitzend, halb liegend, über ihrem Gewande, welches den ganzen Körper den Blicken frei läßt und nur ihren linken Arm und ein Stück vom rechten Schenkel bedeckt. Ihr Haar ist zierlich in einen Knauf am Hinterkopfe zusammengebunden und geht in einer Locke am Halse herunter. Sie ist vom Gotte, der sie in Gestalt des Schwanes liebt, überrascht worden: mit voller Kraft und stolz seine schönen Flügel ausbreitend ist er ihr in den Schooß geflogen. Sie widerstrebt ihm, indem sie sich aufgerichtet hat und sich steif und fest mit nach außen gerichteter Hand aufstützt, mit dem andern Arme aber den begierig gebogenen Hals des schönen Vogels zurückzuhalten sucht. Indessen die Wollust des Gottes ist stärker als menschliches Erwehren: sich behauptend am Platze, an welchem er sich fühlt, hat er schon das eine Bein von ihr mit kräftigem Ruck emporgeschlagen (?). Und man sieht, wie ihr zaghafter Ernst, der sich in der halben Abwehr und in der steifen Lage vortrefflich äußert, in Gefangenschaft des überwältigenden Gottes sich in raschem Übergange zu fesselloser Liebe verwandeln wird«.

---

a) Vergl. über dies Bildwerk, in welchem in der schlechten Abbildung in Mabillon, Iter Ital. p. 223 Leda in einen Flußgott verwandelt ist, die von Jahn, Berichte a. a. O. S. 50 f. Note 8 zusammengestellten Zeugnisse, besonders Osten im Kunstblatt von 1845. No. 99 S. 413.

Für die schon erwähnten Thonlampenreliefe, welche mit geringen Abweichungen dieselbe Composition wiedergeben, bei der es sich um alles Andere eher, als um den Mythus handelt, mag es genügen, ein paar Beispiele anzuführen, so Bartoli Raccolta di varie antichità e lucerne tav. 15; Beschreibung Roms II. ii. 20. No. 59 und S. 22 No. 48, eine davon abgeb. bei d'Agincourt, Fragments de sculpt. pl. 28, 3, wiederholt mehrfach, so bei Guigniaut, Rel. de l'ant. pl. 210 No. 736a; Bull. arch. Napolit. II. p. 137; Fröhner, die griech. Vasen in Karlsruhe No. 692 u. a. m.

Auch auf die sehr zahlreichen Gemmen dieses Gegenstandes, unter denen ganz besonders viele, auch ohne Zeugniß in den Abgüssen und Abbildungen als solche erkennbare moderne Nachbildungen oder auch Fortbildungen der antiken Motive im Sinne gesteigerten Ausdrucks der Wollust[a]) sich befinden, im Einzelnen einzugehn hat keinen Zweck, wenn man sich nicht etwa berufen und in der Lage fühlt, die Kritik der antiken und modernen Exemplare durchzuführen und den Bestand der echten antiken Darstellungen festzustellen. Beispiele werden sich wohl in jeder Sammlung finden[b]). Dasselbe aber gilt von denjenigen Darstellungen, welche Ledas Stellung variirend, indem sie dieselbe kniend oder sitzend zeigen[c]), auf dasselbe hinauslaufen. Nur muß hier eines pompejanischen, jetzt zerstörten Wandgemäldes, eines Rundbildes aus der Casa del forno di ferro, gedacht werden, welches Helbig (a. a. O. S. 41, No. 142) folgendermaßen nach einer Zeichnung von Abbate beschreibt: »Leda, sehr jugendlich gebildet, kauert, indem sie mit der Linken den Schwan auf ihrem linken Schenkel hält und mit der Rechten ihr Gewand, welches weiter unten über ihre Schenkel fällt, über dem Haupte emporzieht«, indem hier die Hauptmotive mehrer der erwähnten geschnittenen Steine sich wiederholen.

Zu den vereinzelten Compositionen gehört auch diejenige eines ornamentalen Reliefs in der cassettirten Decke der Vorhalle des Sonnentempels von Baalbek[d]), welches Leda in angedeuteter landschaftlicher Umgebung, oberwärts nackt, sitzend mit dem zudringlichen Schwan in vertraulichem Verkehre darstellt und eben dadurch sich ebenfalls zu einigen der erwähnten geschnittenen Steine in eine, wenngleich nicht durchaus genaue Parallele stellt.

Anhang.

Während den im Vorstehenden besprochenen Monumenten, so weit sie in Geist und Kunst aus einander gehn mögen, eine, allerdings in verschiedenem Grade lebendige Auffassung und dramatische Darstellung des von der Sage überlieferten Vorgangs gemeinsam ist, werden die hier noch anzufügenden Statuen dadurch charakterisirt,

---

a) Z. B. Lippert, Daktyliothek I. Tausend No. 38, Suppl. No. 38, Cades, Impronte gemmarie Cl. I. A. No. 129, 130.

b) So in der Stosch'schen, Winckelmann No. 147 (vergl. Denkm. d. a. Kunst II. No. 45. b., Jahn, Beiträge S. 8 Note 22).

c) So z. B. Winckelmann a. a. O. No. 146, Cades a. a. O. 136—138, Jahn a. a. O. Note 24.

d) Abgeb. bei Wood, Ruines de Baalbek pl. 29, wiederholt in Guhl u. Caspar, Atlas z. Kunstgesch. Bd. I. B. 20, Architectur Taf. 19 No. 6; erwähnt von Stephani, Compte-rendu u. s. w. pour l'année 1863 S. 101 Note 8.

daß, wenngleich ihnen die dramatische Auffassung nicht völlig abgesprochen werden mag, sie dennoch die Scene mit ungleich weniger anschaulicher Wahrheit und Lebendigkeit zur Anschauung bringen und eben deshalb nicht ganz leicht zu fassen sind. Denn wenn Jahn[a]) meint, daß Leda in diesen Statuen, welche sich von denen der ersten Classe hauptsächlich dadurch unterscheiden, daß sie das schöne Motiv des ausgespannten Peplos aufgeben, suche, den Schwan in ihrem Gewande zu verstecken, so trifft dies mindestens in Beziehung auf einige Exemplare sicherlich eben so wenig das Richtige, wie die weitere Behauptung, diese Statuen stimmen mit Ausnahme geringer Modificationen genau mit einander überein und weisen wiederum auf ein gemeinsames Original zurück, da es sich bei ihnen sicher um zwei, wenn nicht um drei Typen handelt. Sie werden demnach einzeln zu behandeln sein.

Am meisten an die Statuen der ersten Classe erinnert:

No. 38, eine sehr zusammengeflickte Statue in Dresden[b]), welche in der That als eine entstellte Nachbildung jener Composition gelten kann. Gemeinsam mit derselben hat sie zunächst die Anordnung des von ihrer rechten Hand gehaltenen kleinen Schwanes, welcher nur höher, als bei den Statuen der ersten Classe, nicht auf ihrem gewandbedeckten Schenkel, sondern an ihrer nackten Weiche angebracht ist, ähnlich ist ferner die Anordnung des um die Beine geschlagenen Peplos und die Stellung der Beine selbst nebst dem Sitze, von dem Leda aufgestanden gedacht ist. Verschieden dagegen ist die Statue, so wie sie heutzutage beschaffen ist, von jenen nicht allein durch den Mangel des Chiton, der ja vielleicht auch dem oxforder Exemplare (No. 6) abgeht, sondern hauptsächlich dadurch, daß das mit der Linken emporgeraffte Himation gänzlich fehlt; denn der, allerdings angesetzte linke Arm, um welchen ein Ende des Himation geschlungen ist, ist ruhig gesenkt und die Hand hält in bedeutungsloser Weise einen Gewandzipfel. Mag das eine falsche moderne Restauration sein, daß der echte Arm in Übereinstimmung mit den Statuen der ersten Classe jemals gehoben gewesen und das emporgeraffte Gewand verloren sei, wird durch keinerlei Merkmal bezeichnet. Auf den modernen Kopf ist Nichts zu geben. Je augenfälliger aber hier nicht von einem Verbergen des Schwanes im Gewande die Rede sein kann, wie Jahn sagt, um so zweifelhafter wird die Richtigkeit seiner Notizen über die beiden im Übrigen unbekannten Statuen,

No. 39, in der Villa Borghese[c]) und

No. 40, bei Franzoni in Rom[d]),

von denen, zusammen mit No. 38, es heißt: der Schwan klammere sich an den rechten Schenkel Ledas fest und sie sei beschäftigt, das Gewand über ihn zu breiten.

Will man diese Statuen, sofern sie wirklich zusammengehören, nicht als mißverstandene Nachbildungen derjenigen der ersten Classe gelten lassen, so wird man auf sie nur den Ausdruck Welckers (a. a. O. S. 4) anwenden können, die Figuren der Leda und des Schwanes seien nur äußerlich zusammengebracht.

a) Beiträge S. 8.

b) Hettner, Die Bildwerke der k. Antikensammlung in Dresden 2. Aufl. S. 67 No. 278. »Sehr ergänzt«. Abgeb. bei Leplat, Marbres de Dresde pl. 131, wiederholt bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 412, 717; bei Jahn a. a. O. Note 7. d.

c) Bei Fea a. a. O. p. 8 sq., Jahn a. a. O. e

d) Bei Fea a. a. O. p. 8, Jahn e.

Anders verhält sich die Sache mit den zwei noch übrigen Statuen,

No. 41, in der Gallerie der Uffizien in Florenz No. 193[a]). Leda, bekleidet mit dem weiten, die Beine umhüllenden, den Oberkörper ganz nackt lassenden Himation, steht in einer auffallend zusammengebeugten, auf eine sehr starke Erregung hinweisenden Haltung da. Den Grund aber dieser Erregung sieht man nicht ein, es müßte denn sein, daß man annähme, künftiger Liebesgenuß sei in einer unerhört proleptischen Weise angedeutet. Auf jeden Fall ist der Schwan für jetzt an ihrer Haltung unschuldig, der in der allerseltsamsten Stellung, auf dem Rücken liegend, unter den oberen Falten von Ledas Gewandung halb geborgen, man sieht nicht wie, haftet. Von einem activen Verstecken des Schwanes kann man auch hier mit Jahn eben so wenig reden, wie man Wieselern (a. a. O.) zugestehn kann, das Motiv des Schützens des Schwanes liege auch hier zum Grunde. Vielmehr scheint es sich hier um eine in der wunderlichsten Weise ausgedrückte, wollüstige Situation zu handeln und der Schwan gleichsam nur zeichenweise beigegeben zu sein, um das Weib als Leda zu charakterisiren.

In der Art, wie der Schwan hier angebracht ist, stimmt überein:

No. 42, eine stark fragmentirte Statue, welche früher in Rom war[b]) und, wie Fea (a. a. O. p. 8) richtig angiebt, jetzt nach Neapel gekommen ist, wo sie, von Gerhard und Panofka nicht erwähnt, im Hofe des Museo Nazionale im Mittelgange ohne Nummerbezeichnung steht, aber durch weiter Nichts als durch die Wiederholung des seltsamen Motives der florentiner Statue bemerkenswerth ist.

Über das genetische oder kunstgeschichtliche Verhältniß dieser Statuen zu den übrigen Ledadarstellungen ist es nicht wohl möglich, eine Vermuthung aufzustellen.

Was sonst noch von Bildwerken auf diesen Kreis bezogen worden ist, kann, wie schon gesagt, in demselben als berechtigt nicht anerkannt werden[202]). Ebenso müssen hier diejenigen Kunstdarstellungen außer Betracht gelassen werden, welche fernere Scenen aus dem Leben Ledas angehn oder dieselbe als Nebenfigur zu den Handlungen anderer Personen stellen, Bildwerke, welche verschiedenen Kreisen namentlich der heroischen Sage angehören.

---

a) Abgeb. bei Gori, Mus. Florent. III. tab. 3, wiederholt bei Clarac pl. 411, 714, Denkm. d. a. Kunst II. No. 44. a; bei Jahn a. a. O. a. Der Kopf ist gebrochen und sicher antik, auch wahrscheinlich zur Statue gehörig, wenn nicht der einer Aphrodite; ergänzt fast der ganze rechte Arm sowie Hals und Kopf des Schwanes; nach Fea a. a. O. p. 13 auch die unteren Extremitäten.

b) Abgeb. bei Aldroandi, Statue di Roma p. 151; bei Jahn a. a. O. b.

ZWEIUNDZWANZIGSTES CAPITEL.

Ganymedes[203].

παιδοφιλεῖν δέ τι τερπνόν, ἐπεί ποτε καὶ Γανυμήδους
ἤρατο καὶ Κρονίδης, ἀθανάτων βασιλεύς.
Theognis.

So wenig die Mythen von Zeus' Verbindung mit Leda und von der Entführung des Ganymedes innerlich oder historisch mit einander zu thun haben, so bestimmt erscheinen sie in der bildenden Kunst in nicht wenigen Fällen als Seiten- oder Gegenstücke, was zum Theil, aber nicht ausschließlich, seinen Grund darin haben wird, daß es sich in den Darstellungen beider Mythen künstlerisch betrachtet, um die Composition eines mächtigen Vogels, Schwan und Adler, mit einer menschlichen Gestalt handelt. Auch die kunstgeschichtliche Entwickelung der Bildwerke zu beiden Mythen verläuft in der Hauptsache parallel, indem die überwiegende Mehrzahl der sehr ansehnlichen Reihe von Kunstdarstellungen des Ganymedesmythus, so gut wie derjenigen des Ledamythus, den späteren Perioden der griechischen Kunstgeschichte angehört. So wie aber die im vorigen Capitel zur ersten Classe der Ledamonumente gerechneten Kunstwerke den Geist und die Art der jüngern attischen Schule athmen, so kennen wir ein Mitglied eben dieser Schule, Leochares, als den Urheber des Vorbildes einer an Zahl und Kunstwerth bedeutenden, dem Geiste nach den genannten Ledamonumenten zunächst verwandten Gruppe der Ganymedesmonumente, während sich eine kleinere, aber künstlerisch ebenfalls ausgezeichnete Gruppe derselben, welche das von Leochares erfundene Motiv in sinnlicher Weise fortbildet, zu den Ledamonumenten der zweiten Classe in eine eben so genaue Parallele stellt. Die Hauptmasse des Restes der Ganymedesdarstellungen, welche nicht den Act der Entführung selbst, sondern, in zwei Classen zerfallend, einerseits der Entführung vorhergehende, andererseits dieser folgende Momente und Situationen vergegenwärtigen, gehört, wie die Ledamonumente der dritten Classe und vielleicht die des Anhangs, der spätern Kunst an und es läßt sich für diese Darstellungen ein Vorbild in der Blüthezeit nicht mit Bestimmtheit nachweisen. Und endlich fehlen für Ganymedes wie für Leda archaïsche und archaïstische Kunstdarstellungen durchaus[204].

Ein wichtiger Unterschied findet sich zwischen den künstlerischen Darstellungen des einen und des andern Mythus gleichwohl. Während nämlich für Zeus' Liebesabenteuer mit Leda Vasenbilder sei es durchaus, sei es so gut wie gänzlich fehlen, sind dergleichen für die Entführung des Ganymedes in nicht ganz unbeträchtlicher Zahl vorhanden. Und wenngleich keines derselben den älteren Stilgattungen angehört, so werden sie doch in der Betrachtung allen übrigen Monumenten voranzustellen sein, weil sich in ihnen oder wenigstens in dem größern Theile derselben, wenn nicht Alles täuscht, eine ältere Version der Sage spiegelt, welche die Entführung des schönen Knaben nicht durch einen von Zeus abgesandten Adler oder durch den in einen Adler verwandelten Zeus vollziehn läßt, sondern durch den höchsten Gott in eigener, unverhüllter Person, so daß sich diese Darstellungen mit den älteren Monumenten zum Aeginamythus in die allernächste Parallele stellen[205].

Die hieher gehörigen

Vasenbilder

sind die folgenden:

No. 1. Hydria im vaticanischen Museum[a]). Zeus, bärtig und bekränzt, einen weiten Mantel über das lange Untergewand geworfen, das Scepter in der Linken schreitet mit ausgestreckten Händen auf den Knaben zu, welcher, sich umschauend, mit schnellen Schritten sich dem Verfolger zu entziehn sucht. Er ist ebenfalls bekränzt und bis auf die über den linken Arm geworfene Chlamys nackt, in der Rechten trägt er einen Reifen (τροχός) nebst Stäbchen, mit welchem, als einem Attribut des unschuldigen Knabenalters er auch in anderen Vasengemälden nicht selten dargestellt worden ist, in der Linken hat er unter der Chlamys geborgen einen Hahn, welcher, Liebesgabe und erotisches Symbol und ebenfalls, bald neben dem τροχός, bald ohne diesen bei Ganymedes wie bei Eros wiederholt, nicht minder zur Charakteristik des jugendlichen Epheben dient[b]).

No. 2. Nolanische Amphora in Wien[c]). »Zeus, in langem über die rechte Schulter zurückgeschlagenem Himation, schreitend, im rechten Arme das Skeptron, streckt die Linke gegen einen Hahn aus, welchen ihm Ganymed, sich enthüllend (?) und fliehend entgegenhält«[206]).

No. 3. Lekythos mit rothen Figuren aus Girgenti im Museum von Syrakus. Benndorf sagt von derselben[d]): »Zeus, Ganymedes verfolgend, der im Reifenspielen begriffen ist, die bekannte Composition, die ich auch sonst mehrfach in Sicilien auf Lekythen gesehn habe«. Vergl. No. 6.

No. 4. Hydria mit rothen Figuren aus der Campana'schen Sammlung in derjenigen der kais. Ermitage in St. Petersburg[e]). »Ein mit Ausnahme des Kopfes nur auf Restauration beruhender Jüngling (Ganymedes?), dessen langes Haar von einer Binde festgehalten wird, schreitet nach rechts, indem er sich nach links umsieht. Ihm eilt ein bärtiger Mann (Zeus?) nach, der einen Blätterkranz in dem langen Haare trägt und mit einem langen Chiton sowie mit einem reich verzierten Himation bekleidet ist. In der Rechten hält er ein Skeptron, die Linke streckt er nach der Schulter des Knaben aus«. Die Fragezeichen hinter den Namen sind dadurch gerechtfertigt, daß die Scene andere Benennungen der Personen nicht grade ausschließt, doch ist die Beziehung auf Zeus und Ganymedes nach Lage unserer Kenntniß die überwiegend wahrscheinliche. — In

No. 5 einer aus Fasano (Gnathia) stammenden Amphora in der Barone'schen Sammlung in Neapel[f]) ist die Handlung unter denselben Personen in sofern etwas

---

a) Abgeb. früher in Passeri, Pict. in vascul. 156, wiederholt in der Élite céram. I. pl. 18, neuerdings im Museo Gregoriano II. 14. 2, der Ganymedes allein auch in Panofkas Bildern ant. Lebens Taf. 10. 8; vergl. Jahn a. a. O. S. 26 f.

b) Vergl. außer Jahn a. a. O. S. 27 f., Braun, Ann. dell' Inst. von 1841 p. 58, Welcker das. von 1845 p. 171, Minervini im Bull. arch. Napolit. V. p. 18.

c) Siehe v. Sacken u. Kenner, Die Sammlungen des k. k. Münz- und Antikencabinets in Wien S. 192 No. 34.

d) Archaeol. Zeitung von 1867 Anz. S. 114*.

e) Siehe (Stephani) Die Vasensammlung der kais. Ermitage S. 255 No. 1668, »mit unrichtiger Restauration abgeb. u. besprochen von Roulez, Mél. de philol. fasc. IV. No. 13«, vergl. Stephani, Compte-rendu de la comm. imp. archéol. pour l'année 1864 S. 216.

f) Bull. arch. Napol. Vol. V. tav. 2 mit Text von Minervini p. 17 sq.

weiter fortgeschritten dargestellt, als der bis auf eine Chlamys ganz nackte und durch kein Attribut bezeichnete Zeus den wiederum mit dem τροχός ausgestatteten Ganymedes, welcher sich ihm zu entziehn sucht, bereits ergriffen hat. Erweitert ist die Scene erstens durch den dem Zeus nachschwebenden Eros, welcher eine Weinkanne in der Rechten hält und eine Phiale gegen Ganymedes vorstreckt, als wolle er ihn zur Übernahme seines Schenkenamtes einladen, sodann durch den hinter der Hauptgruppe ruhig stehenden Hermes, welcher den Befehl zu erwarten scheint, den Knaben fortzuführen, endlich durch eine rechts vor der Hauptgruppe stehende, ganz bekleidete weibliche Figur, welche einen Kranz gegen Zeus erhebt und in welcher Minervini wohl mit Recht Aphrodite erkennen will. — Nicht näher bekannt ist endlich

No. 6, die Darstellung an einer kleinen Lekythos mit rothen Figuren im Besitze des Cavaliere Torrusio in Neapel, angeführt bei Minervini p. 18.

In Beziehung auf diese Darstellung, deren Exemplare ohne Zweifel viel zahlreicher, als die im Vorstehenden verzeichneten sind, sagt nun Jahn (a. a. O. S. 28 f.), daß man sich durch die Abwesenheit des Adlers einen Augenblick bewogen fühlen könnte, eine jener selten bezeugten Wendungen der Sage befolgt zu finden, nach denen nicht Zeus, sondern Tantalos oder Minos den Ganymedes raubte; mit Recht aber giebt er diesen Gedanken sofort wieder auf. Dagegen meint er in diesen Bildern einen neuen und merkwürdigen Beleg für die Beobachtung zu erkennen, welche er dann weiter verfolgt und an verschiedenen Beispielen nachweist, daß die Liebesabenteuer der Götter und Heroen in Vasengemälden in der Regel auf die einfachste Weise als eine Verfolgung dargestellt werden, selbst da, wo in der Sage eigenthümliche Züge ausgebildet worden sind. Es ist nicht dieses Ortes, diese Beobachtung in ihrem ganzen Umfange zu prüfen, in Beziehung auf den hier vorliegenden Fall ist sie schwerlich ganz richtig, vielmehr ist es hier bis zur Evidenz wahrscheinlich, daß die Vasenbilder sich auf eine ältere Form der Sage gründen, welche von dem Raube des Ganymedes durch den Adler des Zeus oder durch Zeus in Adlersgestalt noch Nichts wußte oder wenigstens diese besondere Gestaltung der Entführung des schönen Knaben noch nicht irgendwie hervorhob.

Dies geschieht nun bekanntlich eben so wenig in der Ilias [a]) wie im homerischen Hymnus auf Aphrodite [b]) oder in der kleinen Ilias des Lesches [c]) oder

a) Il. XX. vs. 232 sq.:

.... καὶ ἀντίθεος Γανυμήδης
ὃς δὴ κάλλιστος γένετο θνητῶν ἀνθρώπων·
τὸν καὶ ἀνηρείψαντο θεοὶ Διῒ οἰνοχοεύειν
κάλλεος εἵνεκα οἷο, ἵν' ἀθανάτοισι μετείη.

b) Hom. hymn. in Ven. vs. 202 sq.:

ἦτοι μὲν ξανθὸν Γανυμήδεα μητιέτα Ζεὺς
ἥρπασεν ὃν διὰ κάλλος, ἵν' ἀθανάτοισι μετείη,
καί τε Διὸς κατὰ δῶμα θεοῖς ἐπιοινοχοεύοι κτλ.

vs. 207 sq.: Τρῶα δὲ πένθος ἄλαστον ἔχε φρένας, οὐδέ τι ᾔδει,
ὅππη οἱ φίλον υἱὸν ἀνήρπασε θέσπις ἄελλα.

Vergl. Od. XX. vs. 63 und 66.

c) Fragm. 6 bei Welcker, Ep. Cycl. II. S. 534:

ἄμπελον, ἣν Κρονίδης ἔπορεν οὗ παιδὸς ἄποινα

bei Ibykos, dem nach seinem Scholiasten[a]) Apollonios von Rhodos nachdichtete[b]) und Heyne wird nicht Unrecht haben, wenn er[c]) schreibt: »porro antiquior aetas non curiose quaesivit et declaravit, quo modo, qua machina et ope in coelum evectus fuerit puer, sed seriores poëtae addiderunt inventum modi et rationis, qua id factum sit, per aquilam«. Und mag immerhin, wie dies Preller[d]) annimmt, Ganymedes in ursprünglicher, mythologischer Bedeutung ein Wesen gehabt haben, dem gemäß bei seiner Versetzung in den Himmel der Adler, als schwebende Wolke, eine wesentliche, symbolische Rolle gespielt hat, mag deshalb immerhin dies Adlersymbol uralt, vielleicht in Cultuslegenden des Ganymedes[e]) überliefert und der entführende Adler von den späteren Dichtern nicht sowohl erfunden, als aus diesen ἱεροὶ λόγοι geschöpft sein, auch diesen Vermuthungen gegenüber, welche sich nicht erweisen lassen, bleibt als Thatsache stehn, daß die Erwähnung des Adlers in der ältern Poesie sich nicht findet und eben so gewiß entspricht die schlichte Darstellung der Vasenbilder der eben so schlichten Erzählung dieser ältern Poesie. Und darin, daß diese nach Inhalt und Form die wesentliche oder eine der hauptsächlichsten Quellen der Vasenmalerei gewesen sei, welche sich um die ursprüngliche Symbolik und hieratische Bedeutung sehr wenig, wenn überhaupt jemals kümmerte, darin ist ja grade Jahn vollkommen einverstanden[f]).

Die Frage, ob es neben diesen Vasenbildern andere gegeben habe, welche den Raub des Ganymedes durch den Adler darstellten oder vollends, welche nach einer sonst nirgend überlieferten Wendung einen Schwan an die Stelle des Adlers setzten oder irgendwie mit Ganymedes in Beziehung brachten, kann mit voller Sicherheit nicht beantwortet werden. Dieselbe knüpft sich an eine durch E. Braun in das berliner Museum gekommene Vasenscherbe[g]), welche einen Schwanenkopf und -hals mit darübergeschriebenem Namen ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ enthält. Braun, welcher dieses Fragment im Bullettino dell' Inst. von 1846 p. 102 sq. bespricht, weist darauf hin, daß unmittelbar über dem Namen der gemalte Ornamentsaum der Vase beginne und schließt daraus, daß Ganymedes sich unterhalb des Schwanes befunden haben müsse, welcher ihn vielleicht getragen habe, nicht anders als wie in so vielen Vorstellungen der Adler. Wie sehr dies eine bloße Vermuthung bleibe, muß einleuchten, zumal bisher nicht einmal ein Vasenbild bekannt ist, in welchem der Adler als Ganymedes'

χρυσείην φύλλοισιν ἀγαυνοῖσι κομόωσαν
βότρυσί θ' οὓς Ἥφαιστος ἐπασκήσας Διῒ πατρὶ
δῶχ', ὁ δὲ Λαομέδοντι πόρεν Γανυμήδεος ἀντί.

a) Schol. Apollon. Rhod. Argon. III. vs. 158. διὰ τούτων τῶν στίχων (s. Note b) παραγράφει τὰ εἰρημένα ὑπὸ Ἰβύκου ἐν οἷς περὶ τῆς Γανυμήδους ἁρπαγῆς εἶπεν ἐν τῇ εἰς Γοργίαν ᾠδῇ κτλ.

b) Apollon. Rhod. Argon. III. vs. 115 sq.:

οὐχ οἶον, μετὰ καὶ Γανυμήδεα, τόν ῥά ποτε Ζεὺς
οὐρανῷ ἐγκατένασσεν ἐφέστιον ἀθανάτοισιν,
κάλλεος ἱμερθείς.

c) Observationes ad. Apollod. III. 12. 2. p. 294.

d) Griech. Mythol. 2. Aufl. I. S. 392.

e) Vergl. Gerhard, Griech. Mythol. § 268. Anm. 5. a.

f) Siehe Archaeol. Beiträge Vorrede S. XIV f.

g) Abgeb. bei Gerhard, Trinkschalen u. Gefäße der k. k. Mus. in Berlin Taf. 22 No. 4. vergl. S. 40.

Träger erschiene. Man wird also vor der Hand gewiß am besten thun, die Art einer etwaigen Beziehung eines Schwanes zum Ganymedes dahingestellt sein zu lassen, während immerhin die Thatsache festzuhalten sein wird, daß auf der berliner Vasenscherbe ein Schwanenhals und -kopf mit dem Namen des Ganymedes verbunden vorkommt [207]). Denn schwerlich sagt Stephani [a]) mit Recht, nicht einmal die Absicht, einen Schwan darzustellen, könne man aus jenem Fragmente mit Sicherheit erkennen, da von dem ganzen Bilde »Nichts als der Kopf eines großen Vogels erhalten« sei »und der Schnabel desselben leicht nur aus Nachlässigkeit des Malers der für einen Adler nothwendigen Krümmung entbehren« könne. Denn nachlässig ist die Zeichnung und die Schrift auf diesem Fragment eben so wenig wie nur der Kopf des Vogels erhalten ist; vielmehr ist die Zeichnung sehr genau und das neben dem Kopf erhaltene Stück des Halses dasjenige von einem Schwanen- nicht von einem Adlerhalse. Dagegen hat Stephani a. a. O. mit Recht bemerkt, daß man dieses Vasenfragment nicht zur Erklärung oder Benennung der Personen eines bei Gerhard a. a. O. unter No. 1 abgebildeten Vasengemäldes aus der Basilicata im Museum von Berlin [b]) gebrauchen dürfe und daß dies Gemälde, in welchem ein großer Schwan sich zudringlich einem Knaben nähert, gewiß nicht Ganymedes, sondern mit der größten Wahrscheinlichkeit den von Poseidon geliebten Knaben Pelops angeht.

Alle übrigen Darstellungen aus der Ganymedessage, bei welchen der Adler als der Entführer des schönen Knaben erscheint, zerfallen dem Gegenstande nach in zwei Hauptgruppen von freilich verschiedener Ausdehnung, nämlich in solche, welche die eigentliche Entführung, das Emportragen durch den Adler angehn und diejenigen, welche der Entführung vorhergehende Momente veranschaulichen. Für die folgende Betrachtung sind die Denkmäler der erstern Gruppe voranzustellen, obgleich sie eine in der Sage spätere Scene darstellen. Denn abgesehn davon, daß wir für einen Theil derselben ein kunstgeschichtlich datirbares Vorbild kennen, werden sie auch deshalb als die früheren zu betrachten sein, weil sie den Kern der Sage enthalten, von dem vorauszusetzen ist, daß erst das Vorhandensein seiner Darstellung in der bildenden Kunst die Anregung zur künstlerischen Ausbildung auch der einleitenden Scenen gegeben hat [c]). Und wenn nicht Alles täuscht, wird sich dies auch aus der Beschaffenheit und Eigenthümlichkeit eben der Monumente der Einleitungsscenen oder wenigstens eines Theiles derselben und aus einem bestimmten Verhältniß derselben zu den beiden hauptsächlichen Classen der Darstellungen der Entführungsscenen näher ergeben.

1. Die Entführung durch den Adler.

Ein classisches Vorbild der plastischen Darstellungen unseres Gegenstandes welches noch bis in späte Dichterfictionen oder Schilderungen gedichteter Kunstwerke nachgewirkt zu haben scheint, kennen wir in

a) Compte-rendu u. s. w. pour l'année 1863 S. 96.

b) Vergl. auch Braun a. a. O. und eine sehr ungenaue Beschreibung Welckers zu Müllers Handb. S. 522.

c) Vergl. auch Curtius, Archaeol. Zeitung von 1869 S. 44.

No. 7, der Erzgruppe des Leochares[a]), von welcher Plinius[b]) berichtet: Leochares (fecit) aquilam sentientem quid rapiat in Ganymede et cui ferat parcentemque unguibus etiam per vestem. Auf weiter verbreitete und beliebte Copien dieser Gruppe, deren auch wir noch besitzen, scheinen sich die Worte Tatians[c]) zu beziehn: τίνος δὲ χάριν Λεωχάρους Γανυμήδη τὸν ἀνδρόγυνον, ὥς τι σπουδαῖον ἔχοντες κτῆμα τετιμήκατε; während ähnliche Motive, wie die von Plinius angedeuteten auch in Epigrammen[d]) hervortreten, welche, wenn sie nicht unmittelbar auf Leochares' Composition bezüglich, doch ohne Zweifel durch dieselbe angeregt sind.

Genauere Einzelheiten über die Gruppe des Leochares können wir nur dann nachweisen, wenn es uns gelingt, festzustellen, welche von den erhaltenen Darstellungen auf das Original des Leochares zurückgehn. Was früher über diese Frage geschrieben worden ist, konnte schon deshalb nicht zum Ziele führen, weil man nicht gehörig beachtet hatte, daß wir zwei verschiedene Vorstellungen besitzen, deren jede mehrfach wiederholt und nachgebildet worden ist, was auf zwei berühmte Originale hinweist, die man in wesentlichen Punkten von einander zu unterscheiden hat. In der einen Classe ist der Adler augenscheinlich das Thier des Zeus, sein Abgesandter, um den schönen Knaben dem liebeglühenden Gotte zu bringen und Ganymedes läßt sich hier von dem königlichen Raubvogel ohne Zeichen des Schreckens, ja mit kindlichem Behagen, aber doch ohne eine Spur eines tiefer erregten Gefühles emportragen. Die andere Classe faßt die Sache üppiger; hier ist der Adler augenscheinlich nicht der Vogel des Gottes, sondern der verliebte Gott selbst in seines Begleiters Gestalt; er neigt den Kopf über die Schulter des Lieblings, als wolle er die Lippen des schönen Knaben berühren, der seinerseits die Person seines Räubers durchaus zu erkennen scheint und jedenfalls sich demselben in zärtlicher Neigung hingiebt.

Es ist Jahns[e]) Verdienst, diese beiden Classen zuerst unterschieden und ihre Unterschiede begründet zu haben; allein er ist Leochares gegenüber auf halbem Wege stehn geblieben, indem er sagt, die Frage, welche der beiden Classen auf dessen Composition zurückgehe, sei schwer zu entscheiden. Dem aber ist keineswegs so; vielmehr braucht man nur die Merkmale, welche nach Thierschs Vorgange Jahn selbst (S. 25) hervorhebt, festzuhalten, um zu einer sichern Entscheidung zu gelangen[f]). Abgesehn nämlich davon, daß die Worte des Plinius: parcentem

a) Vergl. außer Jahn a. a. O. S. 19 f., Brunn, Gesch. d. griech. Künstler I. S. 385 f. u. 388, m. Gesch. der griech. Plastik 2. Aufl. II. S. 63 f.

b) Plin. N. H. XXXIV. 79.

c) Tatian contra Graecos 56 p. 121 ed. Worth.

d) So des Straton von Sardes Anthol. Graeca III. 82. 63, Palat. XII. 221:

Στεῖχε πρὸς αἰθέρα δῖον, ἀνέρχεο παῖδα κομίζων,
αἰετέ, τὰς διφυεῖς ἐκπετάσας πτέρυγας·
στεῖχε τὸν ἁβρὸν ἔχων Γανυμήδεα, μηδὲ μεθείης
τὸν Διὸς ἥδιστον οἰνοχόον κυλίκων.
φείδεο δ' αἱμάξαι κοῦρον γαμψώνυχι ταρσῷ,
μὴ Ζεὺς ἀλγήσῃ τοῦτο βαρυνόμενος.

Martial. I. 7.:

Aetherias aquila puerum portante per auras
illaesum timidis unguibus haesit onus etc.

e) Archaeol. Beiträge S. 20—24.

f) Für diese Entscheidung und ihre Gründe, welche ich schon vor 13 Jahren in der

unguibus per vestem, welche, beiläufig bemerkt, Nichts sind als die Erläuterung zu den Worten: sentientem quid rapiat in Ganymede, auf die unten näher zu beschreibende Gruppe in Venedig, die Hauptvertreterin der zweiten Classe, nicht passen, da hier der Adler seine Klauen an den nackten Leib des Knaben gelegt hat, daß sie dagegen bei der vaticanischen Gruppe, der Vertreterin der ersten Classe, genau zutreffen, abgesehn hiervon zeigen uns Plinius Worte: sentientem cui ferat auf das unzweideutigste, daß Leochares seinen Adler als Adler, nicht aber als den in den Adler verwandelten Zeus gedacht hat. Da nun dieses bei den Monumenten der ersten Classe ebenso, nicht aber bei denen der zweiten Classe der Fall ist, so ist hiedurch allein die Sache abgethan. Unterstützt aber wird die gefundene Entscheidung auch noch durch die für den Geist der Kunst in der jüngern attischen Schule wichtige Erwägung, der sich auch Helbig (a. a. O. p. 341) anschließt, während Benndorf[a]) sie bemängelt oder in Zweifel ziehn möchte, daß in gesunder Entwickelung der Kunst die einfachere, keuschere Composition, d. h. diejenige, in welcher der Adler Adler ist, die ältere gewesen, aus welcher in späteren Wiederholungen des Gegenstandes die üppigere und sinnliche, ja lascive, in welcher der Adler als der verwandelte Zeus erscheint, erst entwickelt und einem veränderten Zeitgeiste gemäß fortgebildet worden. An die ganz analoge Entwickelungsgeschichte innerhalb der Ledamonumente braucht hier nur zurückerinnert zu werden; so wie die Ledadarstellungen der ersten Classe der ersten Classe der Ganymedesgruppen entsprechen, stellen sich die Ledamonumente der zweiten Classe genau neben die zweite Classe der Ganymedesdarstellungen und es kann wohl keinem begründeten Zweifel unterliegen, daß, wie beide älteren Classen der jüngern attischen Schule so beide späteren Classen ebenfalls einer und derselben, d. h. der alexandrinischen Kunstperiode angehören.

Erste Classe.

Den Ehrenplatz an der Spitze der auf Leochares' Composition zurückgehenden, erhaltenen Monumente verdient

No. 8, eine kleine Marmorgruppe in der Galeria dei candelabri im Vatican[b]) nicht sowohl ihrer immerhin nur mäßig zu nennenden Ausführung wegen, als vielmehr weil sie als das relativ am besten erhaltene Exemplar uns die Lösung einer Aufgabe vor die Augen stellt, welche die Grenzen der Plastik zu überschreiten scheint und doch so meisterhaft ist, daß es schwer wird, sich von der allerdings

1. Aufl. meiner Gesch. d. griech. Plastik II. S. 51 angedeutet habe, glaube ich die Priorität in Anspruch nehmen zu dürfen; neuerdings stimmt Helbig, Ann. dell' Inst. von 1867 p. 339 sq. in der Hauptsache überein.

a) Göttinger gelehrte Anzeigen von 1868 S. 1533.

b) Zweite Abtheilung, No. 119 des officiellen Katalogs, in der Beschreibung Roms nicht verzeichnet; abgeb. bei Winckelmann, Abb. z. Kunstgesch. No. 86 (Werke VI. 6), Mus. Pio-Clem. Vol. III. tav. 19, Millin, Gal. myth. pl. 145 No. 531, Clarac, Mus. de sculpt. pl. 409 No. 707, Inghirami, Gal. omer. 8, Denkm. d. a. Kunst I. No. 148, in m. Gesch. d. griech. Plastik II. S. 61 Fig. 84 und sonst. Die Ergänzungen giebt am genauesten Helbig a. a. O. p. 339 Note 2 an, welcher auch mit Recht hervorhebt, daß die Art, wie die Chlamys des Ganymedes zwischen dessen nacktem Körper und den Fängen des Adlers liegt oder unter dieselben vorgezogen ist, in den Abbildungen nicht mit der wünschenswerthen Deutlichkeit wiedergegeben ist.

strenge nicht beweisbaren Annahme loszumachen, daß wir in dieser Gruppe ein getreues Nachbild der Arbeit des Leochares vor uns haben. Von einem Baumstamm empor trägt der große, aber nicht übermäßig gestaltete Adler den schönen Jüngling, den er in beiden Seiten auf der Höhe der Rippen, aber nicht am nackten Körper, sondern durch die auf der Brust in Bogenfalten liegende und hinten lang herabflatternde Chlamys gefaßt hat, sicher, aber nicht fester, als nöthig, parcens unguibus per vestem. Eifrig, den Kopf emporgestreckt, strebt er empor, sentiens cui ferat Ganymedem; von irgend einer Neigung oder Leidenschaft, welche uns an den verwandelten Gott denken ließe, ist keine Spur, so wenig bei dem Adler wie bei dem Jünglinge, der sich seinem Räuber allerdings willig überläßt, ohne Schrecken, aber auch ohne ein anderes Gefühl zu äußern als naives Behagen über die Luftfahrt. Dabei muß sein Blick nach oben gerichtet sein, wie der des Adlers, denn ein Niederblicken würde den Eindruck machen, als trenne er sich ungern von der Erde, was dann noch weitere Consequenzen eines sich Sträubens gegen die Entführung nach sich gezogen haben würde; wenn aber die erhobene und im Handgelenke leicht gebogene linke Hand auf den Gedanken bringen könnte, der Knabe wolle den Hals des Adlers umfassen und zu sich herabziehn, so darf man nicht vergessen, daß diese Hand modern ist und im Originale füglich mit einer etwas andern, nicht mißzuverstehenden Bewegung erhoben gewesen sein kann. Die ganze übrige Körperstellung des Ganymedes mit den wenig bewegt herabhangenden Beinen ist eine solche, welche dem Adler das Tragen erleichtern muß und den der Gruppe aufgeprägten Ausdruck des leichten Emporschwebens wesentlich verstärkt. Die Mittel, durch welche der Künstler dieses Emporschweben zur Anschauung gebracht hat, sind eben so sicher wie fein gewählt; sie liegen in der Haltung des Adlers so gut wie in der des getragenen Knaben, im Gesammtumriß der Gruppe, die sich nach oben in den Kopf des Adlers rasch zuspitzt, in den Flügeln, als den Hebeln der Bewegung sich kräftig ausbreitet und nach unten, bis in die Füße des Knaben sich enger und enger zusammenzieht, so daß man den unmittelbaren Eindruck der Lösung vom festen Boden erhält, und die Entfernung von diesem, grade weil sie noch so gering ist und man den Contrast der abgelösten Füße und der Horizontale der Plinthe in einen Blick zusammenfaßt, mit jedem Augenblicke wachsen zu sehn meint. Mit dem größten Rechte hat Jahn die Worte aus Goethes Ganymedes: »Hinauf, hinauf strebt's« auf diese Gruppe angewandt, mit demselben Rechte darauf aufmerksam gemacht, daß der am Boden sitzende, mit erhobenem Kopfe seinem Herrn heulend nachschauende Hund, der freilich fast ganz und gar modern, aber gewiß richtig ergänzt ist, den Eindruck des Emporschwebens wesentlich verstärkt. Auch der Baumstamm, an welchem die Bewegung vorbeigeht, und der mit seinen festen und mächtigen Haften am Boden zu derselben den schlagendsten Contrast bildet, wirkt hierzu mit. Dieser Baumstamm ist überhaupt ein Meisterzug der Composition. Nicht allein, daß er der Gruppe materiell zur Stütze dient, ohne eine solche zu scheinen, daß also der Künstler das vermied, was plastisch nie günstig wirkt, das wirkliche Schweben der Gruppe durch ein Aufhängen derselben wie in der in Venedig so wie wir sie jetzt sehn (s. unten), auch das dramatische Leben der Gruppe wird durch denselben wesentlich gehoben. Er weist uns auf den kühlen Schatten hin, in welchem der schöne Hirtenknabe geruht, und etwa seine Syrinx geblasen haben mag, die jetzt, fallen gelassen am Boden liegt; auf ihn mag sich der Adler nieder-

gelassen haben, den Knaben zu beobachten und den günstigen Augenblick abzuwarten, wo er ihn fassen konnte, wie wir dies in dem Gemälde No. 26 dargestellt finden. So wächst dem dargestellten Momente ein Hintergrund der Vergangenheit zu, während er in sich selbst, in seinem Aufwärtsdrängen eine Perspective in die Zukunft in sich trägt; und so enthält dies Meisterstück plastischer Kunst in sich die Elemente einer ganzen Reihe von Scenen des Mythus, ist es eine Totalität in sich, eine plastische Erfindung ersten Ranges wie nur irgend eine, würdig gewiß eines Künstlers wie Leochares und einer Periode der Kunst, wie die der jüngern attischen Schule, von der man nie zu groß denken kann. Indessen sei, was das Reinkünstlerische anlangt, die Bemerkung nicht unterdrückt, die sich wohl Jedem aufdrängen wird, welcher nach Kenntniß nur der Zeichnungen das plastische Original sieht, daß nämlich die Gruppe in der Zeichnung noch günstiger wirkt, als plastisch. Dies ist gewiß zum größten Theile darin begründet, daß die Projection durch die Zeichnung den Eindruck des Aufwärtsstrebens verstärkt, indem die Dimensionen durchaus in die Fläche gelegt und ohne Ausnahme der Verticalen genähert sind, während in der plastischen Gruppe auch die Tiefendimension zur Geltung kommt, welche die Verticaltendenz in der Composition etwas beeinträchtigt. Auch ist die Composition durchaus auf die Vorderansicht berechnet. Will man aus beiden Umständen ableiten, daß in der Erfindung ein Moment des Malerischen liege, dem an und für sich die Darstellung des Schwebens mehr zukommt, als dem Plastischen, so soll dem nicht widersprochen werden.

In diese Classe gehört ferner:

No. 9, eine überaus erbärmliche und ungenaue Nachbildung im Museo Chiaramonti des Vatican[a]). Hier hat der Adler die rechte Klaue freilich in die Seite, die linke aber auf die Schulter des Ganymedes gelegt, welcher seinerseits demjenigen der vorigen Nummer, abgesehn von der Haltung der Arme, entspricht. Der Baum fehlt; der Hund mag mit der echten Basis verloren gegangen sein; von einem Emporheben aber kann man hier nicht sprechen, es ist gleichsam nur zeichenweise angedeutet was gemeint sei.

Ein Exemplar »in S. Ildefonso«, welches Jahn nach einer Notiz Heyne's[b]) als Wiederholung der Composition der ersten Classe anführt, kann kein anderes sein, als die von Hübner[c]) beschriebene Gruppe, welche aber nicht hieher gehört und ihres Ortes näher besprochen werden soll; dagegen muß der ersten Classe wieder zugesprochen werden

No. 10, ein schönes Fragment im britischen Museum[d]), welches Jahn (S. 23 Note 28) zur zweiten Classe rechnet. Dasselbe umfaßt Kopf und Körper des Ganymedes mit den Stumpfen der Arme und Beine und den Resten der Klaue des Adlers

a) Jetzt No. 674, Beschreib. Roms II. II. S. 82 No. 672; abgeb. bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 410 No 712, wo auch die Ergänzungen in der Hauptsache richtig angegeben sind, nur daß auch der rechte Arm modern ist.

b) Angebl. im Excursus IV ad Verg. Aen. V., wo ich aber ein solches Kunstwerk nicht erwähnt finde, von dem dagegen in Heynes Vorlesungen über Archaeologie S. 251 die Rede ist.

c) Hübner, Die ant. Kunstwerke in Madrid S. 66 No. 58; abgeb. bei Clarac a. a. O. pl. 410 E. No. 707. A.

d) Contents of the Brit. Mus. Room 15 No. 307; abgeb. bei Clarac a. a. O. pl. 396 F. No. 704. B.

an der linken Seite. Genügen nun auch diese Theile nicht für eine vollkommen sichere Entscheidung, so sind doch auch Jahns Gründe für die Einreihung in die zweite Classe durchaus unzulänglich. Denn wenn er den emporgerichteten Kopf des Ganymedes geltend macht, so findet sich dieser in der vaticanischen Mustergruppe und in dem gleich zu erwähnenden Relief wieder, nicht minder der eine gehobene und der andere gesenkte Arm, nur daß im londoner Fragmente rechts, was in der vaticanischen Gruppe links ist. Dieser letztern entspricht das londoner Fragment erstens in dem Umstande, daß der reichlockige Kopf des Ganymedes nicht mit der phrygischen Mütze bedeckt, sondern bloß ist, in der vaticanischen Gruppe von einer Taenie umschlungen oberhalb deren das vorn sehr kraus gebohrte Haar nur oberflächlich ausgearbeitet ist, zweitens in dem Vorhandensein und der Anordnung der in Bogenfalten auf der Brust liegenden und hinten lang herabhangenden Chlamys und drittens in der Richtung der Beinstumpfen, während allerdings ein nicht unwichtiger Unterschied darin besteht, das bei dem londoner Fragmente der Adler den Knaben nicht an der Rippenpartie, sondern an den Hüften gefaßt hat. Dieser Umstand aber, so wesentlich er in der venetianer Gruppe ist, kann hier allein deswegen nicht entscheiden, weil die lange Chlamys ihm den größten Theil der Bedeutung nimmt, welche er in jener Gruppe hat; alles Andere aber weist das londoner Fragment der ersten Classe zu.

Bestimmt gehört in dieselbe

No. 11, ein Stuccorelief an der Decke des Tepidarium der kleineren Thermen in Pompeji [a]), so große Verschiedenheiten von der Composition der vaticanischen Gruppe dasselbe auch zeigt, Verschiedenheiten, welche übrigens durch die Darstellung im Relief begründet, ja bedingt sind. Es fehlt nämlich nicht allein der stützende Baum, der Erdboden und folglich auch der Hund, sondern die an dem schwebenden Deckenfelde höchst passend schwebende Gruppe ist auch in ihrer Haltung anders, als die vaticanische, ja sie drückt einen andern Augenblick der Handlung aus, nicht das erste Erheben vom Boden, sondern den Flug im freien Raume. Dem gemäß hangen auch Ganymedes' Beine nicht grade herab, sondern schweben seitwärts, wesentlich so wie bei der Gruppe in Venedig (s. unten). Der Adler aber schaut aufwärts und trägt seine Beute ohne für diese nähere Theilnahme zu empfinden offenbar mit mächtigen und eifrigen Flügelschlägen dem harrenden Gott entgegen. Ganymedes, welcher wiederum ohne phrygische Mütze gebildet ist, erhebt auch hier die Rechte und läßt die Linke mit dem Lagobolon sinken, sein Antlitz und sein Blick wenden sich nach oben, dahin, wohin die Fahrt geht.

Ferner gehört wahrscheinlich hieher:

No. 12, ein Relief in Medaillonform, welches in den Monumenta Mattheiana II. tab. 51 No. 1 sehr schlecht abgebildet ist und höchst wunderbar aussieht, dennoch aber von einem zärtlichen Verhältniß des Adlers zum Knaben keine Spur erkennen läßt [208]).

Endlich darf man hieher rechnen:

No. 13, ein in Ste. Colombe-les-Vienne gefundenes Mosaïk, so weit wenigstens nach einer Beschreibung [b]) ein Urteil möglich ist, nach welcher die Composition im

a) Abgeb. bei Zahn, Neuentdeckte Wandgemälde u. s. w. Taf. 5, vergl. m. Pompeji, 2. Aufl. I. S. 197.

b) Von Allmer im Bull. dell' Inst. von 1862 p. 153, vergl. auch Helbig a. a. O. p. 318.

Allgemeinen derjenigen der vaticanischen Gruppe entspricht, nur daß der Adler, seltsam genug, eine Locke des Ganymedes mit seinem Schnabel gefaßt hat.

Auch die geschnittenen Steine, welche den Raub des Ganymedes darstellen, unter denen aber, soweit man nach Abdrücken urteilen kann, nicht wenige modern sind und sich besonders durch übertriebene und declamatorische Bewegungen des Ganymedes als nicht antik verrathen, auch die geschnittenen Steine wird man besser zur ersten, als zur zweiten Classe stellen. Sie zeigen allerdings unter einander manche kleine Verschiedenheiten, so in der Barhäuptigkeit des Ganymedes oder seiner Ausstattung mit der phrygischen Mütze und weiter mit dem Lagobolon, auch einzelne Male mit einem Speere oder Hinweglassung dieser Attribute, ferner fehlt ihnen insgesammt die lange Chlamys, mit welcher der Ganymedes der vaticanischen Gruppe bekleidet ist und es kann dem gemäß von einem Auffassen des Knaben durch den Adler außerhalb der Bekleidung keine Rede sein; endlich finden wir auch den Ganymedes schwerlich jemals von dem Adler so hoch, an der Rippenpartie, gefaßt wie in der vaticanischen Gruppe, vielmehr liegt der Angriffspunkt stets tiefer, zum Theil in den Hüften; aber trotz dem Allen stellt sich der Adler wohl ohne Ausnahme als der bloße Träger dar, ohne zugleich in ein zärtliches Verhalten zum Ganymedes überzugehn, welches das eigentliche Charakteristicum der Ganymedesmonumente der zweiten Classe bildet.

Eines der bekanntesten und am meisten abgebildeten Beispiele ist ein Onyx der Stosch'schen Sammlung[a]) (s. Gemmentafel V. No. 12), dessen Composition mit derjenigen des pompejaner Stuccoreliefs (No. 11) die meiste Ähnlichkeit hat, nur daß der auch hier barhäuptige Ganymedes beide Arme, wie erstaunt, vor sich hinstreckt; ferner fehlt hier der Hund nicht, den wir in der vaticanischen Gruppe fanden, nur daß er hier nicht, wie dort, am Boden sitzt, sondern eiligen Laufes seinem davongetragenen Herrn nacheilt, was hier, wo der Adler bereits frei dahinfliegt, eben so gut motivirt ist, wie dort das Sitzen am Boden. Die von Anderen nachgesprochene Ansicht Winckelmanns, der Hund laufe nach einer Feder, die aus des Adlers Flügel gefallen sei, ist ohne Zweifel irrig, scheint aber auf einer kleinen Verletzung des Steines unmittelbar unter dem rechten Flügel des Adlers zu beruhen, welche ungefähr wie eine aus dem Flügel fallende Feder aussieht. Ferner gehören in diese Folge eine zweite Stosch'sche Gemme[b]), diejenige, welche Lippert[c]) als im Besitz eines Barons Gleichen anführt, die fast genau übereinstimmende des Herzogs von Devonshire[d]), die bei Raspe a. a. O. unter 1341 und 1342 verzeichneten und die bei Agostini, Gemme ant. II. 92, Maffei, Gemme ant. II. 28 abgebildeten, in denen allen Ganymedes barhaupt ist. In diesen Steinen liegt fast durchgängig eine Hydria am Boden oder ist neben Ganymedes angebracht, was man irrig darauf bezogen hat, Ganymedes möge beim Wasserholen geraubt worden sein, während es richtig daraus erklärt wird, daß Ganymedes als Aquarius unter die Sternbilder ver-

a) Bei Winckelmann Cl. III. II. No. 168, Tölken, Verzeichniß III. II. 120, Raspe, A catalogue of gems No. 1339 (irrig als Paste bezeichnet), abgeb. bei Schlichtegroll, Auswahl u. s. w. 31, Millin, Gal. myth. pl. 108 bis No. 532, Denkm. d. a. Kunst II. No. 50. a.

b) Bei Winckelmann a. a. O. No. 167, Tölken a. a. O. No. 121, Raspe a. a. O. 1340.

c) Daktyliothek I. No. 12, Raspe 1336, wo die Notiz: »G. in a Phrygian cap«, wie der Abguß lehrt, falsch ist.

d) Lippert a. a. O. Suppl. No. 41, Raspe No. 1337.

setzt wurde. Auf seine Verstirnung bezieht sich auch der ihm in anderen Gemmen beigegebene Stern [a]).

Zweite Classe.

Unter den Monumenten der zweiten Classe gebührt der Platz an der Spitze No. 14, einer Marmorgruppe im archaeologischen Museum der Bibliothek von S. Marco in Venedig [b]). So wahrscheinlich, fast möchte man sagen augenscheinlich diese Composition aus derjenigen der ersten Classe in ihrem Mustervertreter, der vaticanischen Gruppe, entwickelt worden ist, so bewußt und durchgreifend ist sie in den Motiven geändert, zum Ausdrucke der sinnlichen Leidenschaft gesteigert. Nicht auf das Emporheben des Adlers legte der Meister dieses Typus den Nachdruck seiner Erfindung, sondern auf die Vergegenwärtigung der Leidenschaft des in den Adler verwandelten Gottes, welcher eine wenigstens erwachende, vielleicht auch schon voll entwickelte in dem entführten Knaben begegnet. Deshalb ist der Kopf des Adlers nicht wie bei den Monumenten der ersten Classe emporgewendet, sondern er beugt sich seitwärts über die Schulter des Entführten, um auch im Fluge schon seinen Anblick, vielleicht seine Küsse zu genießen; und dieser, dessen Kopf hier mit der phrygischen Mütze bedeckt ist, anstatt seine Blicke weit empor zu dem Ziele des Fluges zu wenden, schaut seinem zärtlichen Räuber hingegeben in das Auge. Ja es ist nicht unwahrscheinlich, daß der antike rechte Arm anders gehalten war, als der ergänzte es ist, und daß sich hier das Motiv wiederholte, welches das gleich zu besprechende Relief von Thessalonike zeigt, daß nämlich Ganymedes den Kopf des Adlers von hinten zart berührte, um ihn näher an sich heran zu ziehn. Da in einer so trefflich componirten Gruppe Nichts für zufällig gelten kann, so muß auch darauf Gewicht gelegt werden, daß hier nicht allein das in der vaticanischen Gruppe zwischen dem Knaben und dem Adler sich ausbreitende lange Gewand fehlt oder sich bis auf einen kaum die Schultern bedeckenden Kragen zusammengezogen hat, sondern daß der Adler den schönen Geliebten auch nicht in der Rippengegend, sondern tief unten an den Hüften gefaßt hat und sich auf eine nicht wohl mißzuverstehende Weise auf's allernächste an den nackten Körper des Knaben andrängt, so daß man mit Recht behaupten darf, diese Gruppe sei ein noch ungleich genaueres Gegen- oder Seitenstück zu der aus gleichem (Grimani'schem) Besitze stammenden venetianer Leda mit dem Schwan, als man bisher angenommen hat. Allerdings besteht zwischen beiden Gruppen eine kleine Maßverschiedenheit (von 19 cm.; denn die Leda ist 0,73 m., der Ganymedes 0,92 m. hoch [c]) und außerdem trennt beide der Umstand, daß die Leda steht und der Ganymedes, so wie wir ihn heute kennen

a) Siehe Eratosth. Katast. 26, Hygin. Poet. astron. II. 29 und vergl. Jahn a. a. O. S. 22 Note 24 und den Zusatz S. 445, Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 50.

b) Siehe Valentinelli, Catalogo dei marmi scolpiti del Museo archeologico della Marciana di Venezia, Venez. 1863 p. 89 No. 148, abgeb. bei Zanetti, Statue di S. Marco II. tav. 7, wiederholt bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 407 No. 702. Über die Ergänzungen s. außerdem Thiersch, Reisen in Ital. I. 241 f., Jahn a. a. O. S. 23. Ich habe mir (1865) bei genauerer Besichtigung des Originales Folgendes angemerkt: modern sind: der rechte Arm von der Mitte des Oberarmes an, der linke von der Schulter an (nicht ganz sicher), das rechte Bein vom Knie, das linke vom halben Oberschenkel an, endlich die Flügel des Adlers. Vergl. noch Helbig a. a. O. p. 340 sq.

c) Nach Valentinelli a. a. O.; nach Zanetti 4 Uncien: Leda 2 p. 2 unc., Ganymedes 2 p. 6 unc.

und zwar schon seit geraumer Zeit[a]) schwebend aufgehängt ist. Man kann nicht mit Bestimmtheit behaupten, daß dieses nicht originalerweise ebenso gewesen sei, aber Zweifel erheben sich doch dagegen[b]) und man kann die Möglichkeit nicht läugnen, daß die Gruppe einstmals in ähnlicher Weise wie die vaticanische gestützt gewesen sei. Am Rücken des Adlers nämlich sind Spuren, welche darauf hinzuweisen scheinen, daß er einst an einem andern Gegenstand (einem Baume) gehaftet habe, an welchen sich auch der linke Fuß des Ganymedes, eine zweite Verbindung herstellend, stützte und daß, nachdem dieser abgebrochen und verloren war, man seine Reste weggemeißelt hat. Allerdings bedecken, wie man sich, zu der Gruppe hinaufsteigend, überzeugen kann, die ausgearbeiteten Federn den ganzen Rücken des Adlers und sie auch nur zum Theil für modern zu halten, ist wohl kein entscheidender Grund vorhanden; allein in der Mitte zwischen den beiden jetzigen Befestigungen des Aufhängungsapparats, findet sich doch eine rohere Stelle, welche füglich die Berührungsfläche des Adlerrückens mit der Stütze geboten haben kann. Bei der Ergänzung ist, wie wahrscheinlich die Haltung des rechten Armes auch die Richtung des linken Beines, und zwar diese dem Schweben zu Liebe, verändert worden und man darf sich die Beine ursprünglich näher neben einander, das linke minder gebogen denken. Treffen diese Vermuthungen das Rechte, so würden wir damit ein nur scheinbares Beispiel schwebender statuarischer Gruppen verlieren, was einzig und allein als ein aesthetischer Gewinn gerechnet werden kann [209]); von der Leda aber würde sich der Ganymedes durch eine wachsende Maßverschiedenheit um ungefähr eben so viel trennen, wie er ihr durch gleiche Aufstellungsart sich nähert; jedenfalls aber gehören sie dem Geiste und der Erfindung nach und doch wohl auch der Arbeit nach zusammen und man kann sich kaum vorstellen, wie das Thema der Frauen- und der Knabenliebe auf mythologischem Gebiete in drastischeren Seitenstücken hätte dargestellt werden sollen, als in diesen beiden Gruppen.

Da es von dem oben unter No. 10 besprochenen Gruppenfragment im britischen Museum wenigstens zweifelhaft ist, ob dasselbe dieser zweiten Classe angehöre, so bleibt von plastischen Monumenten, welche unbedingt in dieselbe zu versetzen sind, nur übrig

No. 15, das Hochrelief von der Incantadashalle in Thessalonike, jetzt im Louvre[c]), welches zu der oben S. 495 f. besprochenen Leda das Gegenstück bildet. Dies Hochrelief entspricht der so eben erörterten Gruppe in Venedig in allem Wesentlichen, nur daß hier links was in jener rechts ist. Denn wenn in dem Relief der wiederum mit der phrygischen Mütze versehene Ganymedes mit der erhobenen linken, der rechten in der venetianer Gruppe entsprechenden Hand den Kopf des Adlers zärtlich an sich drückt, so ist schon oben die Vermuthung ausgesprochen, daß dies

a) Schon in Grimanis Besitze, also vor 1586, dem Jahre, wo er dem Museum von S. Marco zukam, s. Valentinelli a. a. O. p. 91 Note 6: »stava pure appeso nel Museo Grimani, leggendosi nell' inventario di consegna: in aria un giovane nudo che vien portato da un' aquila«.

b) Diese Zweifel scheint auch Burckhardt, Der Cicerone S. 469. c. gehabt zu haben, welcher schreibt: »der einst viel genannte Ganymed im Dogenpalast .... ohne Tronco und jetzt schwebend aufgehängt, ist« u. s. w.

c) Siehe Fröhner, Notice de la sculpture antique du Musée du Louvre I. p. 56, abgeb. bei Stuart and Revett, Antiquities of Athens Vol. III. ch. 9. pl. 11, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 51. a. Gebrochen der rechte Vorderarm und fast das ganze rechte Bein.

in der Gruppe ursprünglich nicht anders gewesen und nur durch die Restauration geändert worden sei. Auch das charakteristische Anfassen des Knaben bei den Hüften kehrt hier wieder, und wenn hier die Flügel des Adlers minder ausgebreitet sind, als sie es in der Gruppe auch vor der Ergänzung gewesen sein müssen, so ist das durch die Schmalheit des Pfeilers bedingt, dessen plastischen Schmuck das Relief bildet, so gut wie das Fehlen einer bestimmten Stütze der Gruppe dadurch daß diese ein Relief ist, motivirt erscheint, ohne daß man daraus eine Folgerung für die venetianer statuarische Gruppe ableiten dürfte. Ähnlich verhält sich das pompejaner Stuccorelief (oben No. 11) innerhalb der ersten Classe zu der vaticanischen Gruppe.

Drittens sind hieher zu rechnen

No. 16, die Reliefe an einem Paar goldener Ohrringe der Sammlung Raifé in Paris[a]), denen ein drittes an einem Ohrring in der Sammlung der Bibliothek in Paris[b]) entspricht. Hier soll der Ausdruck der Wollust noch weit über denjenigen in der venetianer Gruppe hinaus gesteigert und bis an die Grenzen des Erlaubten getrieben sein. Der Adler umfaßt stürmisch den Ganymedes, welcher sich ihm vollständig hingiebt, und, wie in dem Relief von Thessalonike, seinen Kopf mit der einen Hand zu sich herabzieht, wie um ihn zu küssen. Die hier offenbar durch die ornamentale Bestimmung der kleinen Reliefe bewirkte Verdoppelung der Composition kehrt, und zwar aus demselben Grunde, wieder in der Überlieferung von dem Schmucke des Lagers des Adonis in Theokrits Adoniazusen[c]), wo es heißt:

ὢ ἔβενος, ὢ χρυσός, ὢ ἐκ λευκῶ ἐλέφαντος
αἰετὼ, οἰνοχόον Κρονίδᾳ Διὶ παῖδα φέροντε.

Über die Art der Composition, um die es sich hier handelt, läßt sich mit Gewißheit nicht absprechen; nach dem Wortlaute der Verse, nach welchem die Adler dem Zeus seinen Mundschenk zutragen, müßte man schließen, daß es sich um eine der ersten Classe angehörende Darstellung handelt; allein es fragt sich, ob der Dichter von dem Unterschiede der Auffassungen eine so bestimmte Vorstellung gehabt hat.

Wenn demnach die Monumente der zweiten Classe bedeutend weniger zahlreich sind, als die der ersten, so giebt es noch eine Anzahl von allerdings kleineren Kunstwerken, welche ihrer Composition nach eine Mittelstellung zwischen den Darstellungen der ersten und der zweiten Classe einnehmen und von denen die einen mehr jener, die andern mehr dieser sich nähern. Die Aufmerksamkeit auf diese in einer Mittelstellung befindlichen Monumente ist erst in neuerer Zeit erregt worden, und zwar bei Gelegenheit der Veröffentlichung von

No. 17, einer Spiegelkapsel mit Relief aus Palestrina (Praeneste) im Besitze Castellanis in Rom[d]).

Die ganze Composition besteht aus vier Figuren. Die obere Hälfte des Feldes nimmt der gewaltige Adler mit dem emporgetragenen Ganymedes ein, welcher mit einem dicken goldenen Halsband und über der Brust gekreuzten Perlenschnüren

---

a) Lenormant, Collection Raifé, Par. 1867 p. 101 No. 737, mir unbekannt, s. Helbig Ann. dell' Inst. von 1867 p. 350.

b) Chabouillet, Catalogue général p. 380 No. 2579.

c) Theocrit. Idyll. XV. vs. 124, vergl. Jahn a. a, O. S. 26 und Helbig a. a. O. p. 351.

d) Vergl. Brunn im Bull. dell' Inst. von 1865 p. 86, abgeb. in den Mon. dell' Inst. Vol. VIII tav. 47. 2 mit Text von Helbig in den Ann. von 1867 p. 338 sq. 343 sq.

geschmückt, aber barhaupt dargestellt ist; in seiner Haltung und Bewegung ist Nichts, das auf eine zärtliche Hingebung an den Adler schließen ließe, vielmehr läßt sie sich am nächsten mit derjenigen in der vaticanischen Gruppe vergleichen. Dagegen strebt und blickt der Adler nicht einfach aufwärts, sondern er beugt seinen gewaltigen Kopf zu dem schönen Knaben herab und tritt hiedurch zu ihm in ein näheres Verhältniß, als welches dem bloßen von Zeus gesandten Träger zukommen würde; denn daß diese Anordnung nur auf Beschränktheit des Raumes beruhe, wie Helbig meint, ist kaum zuzugeben. Dabei ist es sehr merkwürdig, wie das parcere unguibus etiam per vestem, welches Plinius am Ganymedesadler des Leochares hervorhebt, hier einen gesteigerten, ja übertrieben deutlichen Ausdruck dadurch gefunden hat, daß die Fänge des Adlers in Falten der Gewandung des Ganymedes förmlich und gleichsam sorgfältig eingewickelt sind, während andererseits wieder der Angriffspunkt nicht hoch an den Rippen, sondern tief an den Hüften des Knaben liegt.

In der untern Hälfte des Feldes finden wir zwei Begleiter des Ganymedes, einen ältern und einen jüngern, welche erschreckt links und rechts von den herabhangenden Beinen der schwebenden Figur symmetrisch auf ein Knie gesunken sind und einen Theil ihrer Chlamys wie gegen einen erwarteten Angriff des Adlers auch auf sie schützend emporheben. Rechts entfernt sich ein Weib welches auf den Adler zurückschaut, mehr mit der Geberde des Staunens, als mit der des Schreckens. Auf eine bestimmte Benennung dieser Figuren der Umgebung des Ganymedes verzichtet Helbig indem er darauf aufmerksam macht, daß diese drei Figuren sich in anderen Compositionen wiederholen, das Weib in der Andromeda pompejanischer Gemälde, die Jünglinge in etruskischen Aschenkistenreliefen und, darf man wohl hinzusetzen, in gewissen Darstellungen des Ganymedes selbst, auf welche zurückgekommen werden soll. Benndorf (in den gött. gel. Anzz. a. a. O.) erkennt in ihnen die Brüder des Ganymedes, Ilos und Assarakos und seine Mutter Kallirrhoë. Sei dem wie ihm sei, diese Figuren können kaum als für diese Composition frei erfunden gelten, sondern scheinen in dieselbe übertragen und so macht sich auch in ihnen der von dem Raum ausgeübte Zwang am meisten geltend und die untere Hälfte des ganzen Bildes ist weniger glücklich und gefällig als die obere.

In dieselbe Reihe wird man auch die Typen von Münzen zu rechnen haben, welche unter verschiedenen römischen Kaisern in Dardanos in Aeolis geprägt sind[a]). Sie zeigen Ganymedes mit der phrygischen Mütze wie in der Regel die Monumente der zweiten Classe, dagegen bekleidet mit der lang über seinen Rücken und zwischen ihm und dem Adler herabhangenden Chlamys, welche eigentlich nur Monumenten der ersten Classe zukommen kann. Nach dem Verhalten des Adlers aber und besonders des Ganymedes zum Adler, zu welchem er den Kopf herumwendet, anstatt wie in den Monumenten der ersten Classe zu dem Ziele des Fluges empor zu schauen, muß man die Composition ihrer Absicht nach zu der zweiten Classe stellen, doch fehlt ihr wiederum das Motiv der zum Kopfe des Adlers erhobenen und diesen zärtlich herabziehenden Hand.

---

a) Siehe Mionnet, Descript. II. 656. 179, p. 657. 183, Suppl. V. 553. 375, ein Exemplar ist abgeb. bei Wieseler, Denkm. d. a. Kunst II. No. 51 nach Choiseul-Gouffier, Voyage pittoresque II. pl. 67 No. 28.

Das Relief einer Thonlampe im Museum Strangford in Canterbury [a]) würde ebenfalls zu den in einer Mittelstellung zwischen den Monumenten der beiden Classen befindlichen Darstellungen zu rechnen sein, wenn die aus mancherlei inneren und äußeren Gründen anfechtbare und bereits angefochtene [b]) Echtheit erst über allen Zweifel festgestellt wäre. Bis dies geschehn ist, lohnt es schwerlich die Mühe, auf diese in mancher Beziehung von den bisher betrachteten abweichende Composition näher einzugehn.

Dasselbe aber dürfte von zwei weiteren Monumenten gelten, welche Ganymedes anstatt vom Adler getragen auf demselben reitend darstellen, nämlich einer kleinen Bronzegruppe, welche im Museo Chiusino tab. 116. 3 abgebildet und einem geschnittenen Steine, von welchem bei Lippert, Daktyliothek I. No. 43 ein Abdruck und bei Gravelle, Receuil etc. I. 41 eine Abbildung ist. In der chiusiner Bronze ist Ganymedes mit Hut und Chlamys bekleidet, hält sich am Halse des Adlers, welcher den Blitz in den Klauen trägt, fest und macht ein ängstliches Gesicht, wogegen er in der Gemme sehr gemüthlich und leicht auf dem Adler Platz genommen hat. Beide Compositionen muthen so überaus wenig antik an, daß ihnen mit dieser ablehnenden Erwähnung, wenigstens einstweilen, genug geschehn sein dürfte [210]).

Außerdem kommt nur noch eine abweichende Darstellung der Entführung des Ganymedes vor, und zwar auf Münzen von Ilion [c]), wo der Adler den Knaben in den Haaren gepackt hat, weder schön, noch natürlich, wenn man den Adler als Raubvogel betrachtet, noch auch dem Mythus gemäß, obgleich Böttiger [d]) dies, freilich ohne alle Begründung, für »offenbar die älteste Idee« erklärt. Es ist vielmehr eine späte und geistlose Erfindung und merkwürdig nur der Umstand, daß sich dieselbe ganz ähnlich in einigen auf Aegina bezogenen Vasenbildern (oben S. 401 No. 5 und 6) wiederholt.

Endlich ist noch auf eine Anzahl Dichterstellen hinzuweisen, welche den Raub des Ganymedes sei es in vorhandenen Kunstwerken bezeugen, sei es in fingirten, aber wohl von wirklich vorhandenen abgeleiteten Kunstwerken beschreiben. Es läßt sich allerdings in den wenigsten Fällen bestimmt entscheiden, welcher Art die diesen Stellen zum Grunde liegenden Compositionen seien, aber schon das ist bemerkenswerth, daß sie den Gegenstand als einen häufig dargestellten und vorzugsweise beliebten bezeugen. Einfach nur dieses gewinnen wir aus ein paar Versen des Plautus [e]), in welchen auf die Frage:

> dic mihi, nunquam tu vidisti tabulam pictam in pariete [f]),
> ubi aquila Catamitum raperet aut Venus Adoneum?

die Antwort gegeben wird:

> saepe, sed quid istae picturae ad me attinent?

Als Gegenstand eines reich gestickten Gewandes, welches er als Kampfpreis verschenken läßt, beschreibt Vergil [g]) Folgendes:

---

a) Abgeb. in der Archaeol. Zeitung von 1864 Taf. 181 No. 3 mit Text von Michaelis S. 128.

b) Von Helbig a. a. O. p. 348.

c) Siehe Eckhel, Doct. Num. Vet. II. p. 484, Mionnet, Suppl. V. 558, 403 sq., abgeb. bei Lenormant, Nouv. Gal. myth. pl. XV No. 8.

d) Kunstmythologie II. S. 64.

e) Plaut. Menaechm. I, 2. 34 sq.

f) Vergl. Helbig im N. Rhein. Mus. von 1870 (XXV) S. 215.

g) Vergl. Aen. V. vs. 252 sqq.

intextusque puer frondosa regius Ida
veloeis iaculo cervos cursuque fatigat
aeer, anhelanti similis, quem praepes ab Ida
sublimem pedibus rapuit Jovis armiger uncis.
Longaevi palmas nequidquam ad sidera tendunt
custodes saevitque canum latratus in auras.

Die von verschiedenen Seiten in verschiedenem Sinn erörterte und entsehiedene Frage[a]), ob es sich hier um zwei Scenen — Ganymedes jagend, wie er auch sonst vorkommt[b]) und Ganymedes vom Adler geraubt — handele oder um nur eine, diejenige des Raubes selbst, bei deren Schilderung der Diehter unwillkürlieh von dem Beschreiben in das Erzählen gerathe und die weitere Frage, ob der Dichter deshalb Tadel, Entsehuldigung oder Lob verdiene, mag als hier unwesentlich bei Seite bleiben; dürfen wir in den Versen, welche die Entführung unmittelbar angehn, die Worte des Dichters genau nehmen, so muß ihm eine der ersten Classe der Darstellungen des Ganymedesraubes angehörende Vorstellung vorgesehwebt haben, da er den Adler ausdrücklieh als »Jovis armiger« bezeichnet; doeh ist hierauf schwerlich allzu viel zu geben und es möchte leieht das Relief der praenestiner Spiegelkapsel (oben No. 17) dem Kunstwerk am nächsten stehn, von welchem der Dichter ausgegangen ist. Aueh von einer Begleitung des Ganymedes, wie wir sie hier finden, redet Vergil, nur daß er an die Stelle der Knabenfiguren alternde Wächter des königlichen Knaben einführt, welche in ihrer Hilflosigkeit in manehen Greisen, welche bei Entführungsscenen in griechischen Kunstwerken anwesend sind, ohne helfend eingreifen zu können[c]), ihre Analogie finden. Und daß endlieh die ihrem entführten Herrn mit wüthendem Gebelle nacheilenden Hunde aus realer Kunstanschauung stammen, wird am besten durch den Stosch'schen Onyx oben S. 525 bewiesen, wo der eine nachlaufende Hund füglich eine Mehrzahl vertreten kann, wie sie der Diehter für ein größeres Bild gebraucht. Denn malerisch wird man die Sehilderung Vergils nennen dürfen und, wenn sie in ihrem ganzen Umfange von einem wirklichen Kunstwerk hergenommen ist, als dieses ein Gemälde voraussetzen müssen. Auf ein solches, obwohl wir dergleichen unter den erhaltenen Darstellungen nicht nachweisen können, würden wir um so sicherer schließen dürfen, wenn es feststünde, daß Statius[d]) in den folgenden Versen, mit welehen er ein Relief an einer goldenen ciselirten Trinkschale (pateram signis perfeetam auroque nitentem) beschreiben will, nicht diejenigen des Vergil vor Augen gehabt hat:

hinc Phrygius fulvis venator tollitur alis:
Gargara desinunt surgenti et Troia recedit;
stant moesti comites frustraque sonantia laxant
ora canes umbramque petunt et nubila lustrant.

Auf eine Unabhängigkeit des Statius von Vergil und damit auf ein beiden bekanntes reales Vorbild läßt am meisten der zweite, ihm eigenthümliche Vers schließen, welcher, sofern es sich um ein Relief an einer Sehale handelt, ungeschickt hinzu-

a) Vergl. Jahn, Archaeol. Beiträge S. 13.
b) Die Stellen s. bei Fuchs, de varietate fabularum Troicarum p. 28 sq.
c) Vergl. oben S. 400 mit den Noten f. und g.
d) Stat. Theb. I. vs. 548 sqq. Als Gegenstück deutet der Dichter vs. 544 sqq. die Enthauptung der Medusa an.

gefügt, dessen Inhalt dagegen in einer malerischen Darstellung als Hintergrund ganz wohl denkbar und in Analogien nachweisbar ist.

Wiederum von einer Gewandstickerei mit unserem Gegenstande redet Valerius Flaccus [a]) in den Versen:

pars et frondosae raptus expresserat Idae
inlustremque fugam pueri,

in denen genauer gesprochen eine Scene unmittelbar vor der Entführung, der Angriff des Adlers auf den fliehenden oder weichenden Ganymedes ausgedrückt ist [b]), während ihr in den folgenden Versen eine zweite, nicht wenigen erhaltenen Kunstwerken entsprechende Scene hinzugefügt wird:

mox aethere laetus
adstabat mensis, quin et Iovis armiger ipse
accipit a Phrygio iam pocula blanda ministro.

Endlich beschreibt Nonnos [c]) ausführlich einen Schild, auf welchem der Raub des Ganymedes gebildet war und zwar eine der zweiten Classe angehörende Darstellung, da er den Adler ausdrücklich als Zeus bezeichnet:

Διὸς ἔνδοθεν αὐλῆς
Τρώιος οἰνοχόος ζαθέῃ ποικίλλετο τέχνῃ,
αἰετὸν εὐποίητον ἔχων πτερόεντα φορῆα,
οἷα καὶ ἐν γραφίδεσσι, κατάσχετος ἅρπαγι ταρσῷ·
ταρβαλέος δ' ἐτέτυκτο δι' αἰθέρος ἱπτάμενος Ζεύς,
ἀδρύπτοις ὀνύχεσσι τεθηπότα κοῦρον ἀείρων κτλ. [d]).

2. Vorbereitende und einleitende Scenen.

Schon oben (S. 519) wurde es als wahrscheinlich angesprochen, daß die Darstellungen der Entführung selbst die kunstgeschichtlich früheren gewesen seien, aus deren Vorhandensein sich erst die Anregung ergab, nun auch die dem Raube vorhergehenden, denselben vorbereitenden und einleitenden Scenen in das Bereich künstlerischer Darstellung zu ziehn. Es wurde die Bemerkung hinzugefügt, daß sich diese Annahme auch aus der Art wenigstens eines Theiles der Darstellungen der einleitenden Scenen und aus ihrem Verhältniß zu den beiden Hauptclassen der Entführungsdarstellungen zu bestätigen scheine. Es wird sich also nach dem, was im Vorstehenden über die beiden Classen von Darstellungen der Entführung, kurz gesagt durch den Adler des Zeus und durch Zeus als Adler, dargelegt worden ist, hier um eine entsprechende Unterscheidung in Darstellungen der Vorbereitungen zum Raube handeln, welche ganz gewiß möglich ist [e]), wenngleich ihrer vollen und reinen Durchführung eine Schwierigkeit entgegensteht, auf welche bei den von ihr betroffenen Denkmälern zurückgekommen werden soll.

Der ersten Classe gehört am sichersten an:

No. 18, eine Chalcedongemme der Stosch'schen Sammlung in Berlin (Gemmen-

a) Valer. Flacc. Argon. II. vs. 414 sqq.

b) Vergl. E. Curtius, Archaeol. Zeitung von 1868 S. 44.

c) Nonn. Dionys. XXV. vs. 430 sqq.

d) Eine entsprechende Vorstellung liegt auch den Versen das. XV. 280:

καὶ Διὸς οἰνοχόος πέλε βουκόλος, ὃν διὰ κάλλος
φειδομένοις ὀνύχεσσιν ἐκούφισεν ὑψιπέτης Ζεύς,

zum Grunde, nur daß es sich hier nicht unmittelbar um eine Kunstdarstellung handelt.

e) Vergl. auch E. Curtius, Archaeol. Zeitung von 1868 S. 43.

tafel V. No. 12[a]). Hier schwebt der mächtige Adler mit ausgebreiteten Flügeln und zum Zugreifen bereiten Fängen über dem Ganymedes, welcher, mit phrygischer Mütze und Hirtenstab ausgestattet, wie im heftigsten Schrecken halb zu Boden gestürzt ist und zum Adler aufwärts umblickend demselben zur Abwehr den linken Arm entgegenstreckt. In dem Pathos dieser Scene fehlt so durchaus jede Spur einer zärtlichen Beziehung des Adlers zum Knaben oder umgekehrt, daß über die Auffassung der beiden Handelnden kein Zweifel sein kann. Den neben Ganymedes angebrachten Stern wollte Panofka (a. a. O. S. 174) auf Hesperos beziehn, Wieseler deutet ihn ohne Zweifel richtiger auf die dereinstige Verstirnung des Ganymedes, welcher als Aquarius an den Himmel versetzt wurde (s. oben S. 526 Note a) während Curtius (a. a. O. S. 44) ihm den allgemeinern Sinn einer dem Knaben durch göttliche Gnade bevorstehenden Verherrlichung beilegt.

Zweitens wird man nicht anstehn dürfen

No. 19, eine Marmorgruppe im k. Museum in Madrid[b]), ein Werk von allerdings nur sehr untergeordnetem Kunstwerth in diese Classe zu rechnen, obwohl die Art ihrer Auffassung durch die sinnlose moderne Ergänzung des rechten Armes, mit welchem Ganymedes gegen den Adler eine Trinkschale erhebt, einigermaßen verdunkelt erscheinen könnte. Auf felsigem Grunde, aus welchem sich ein kahler Baumstamm, die Stütze des Adlers und erinnernd an denjenigen in der vaticanischen Gruppe erhebt, sehn wir Ganymedes, dessen reichlockiges Haupt eine phrygische Mütze bedeckt und um dessen Brust und linken Arm eine Chlamys hangt, auf das linke Knie gesunken und von dem Adler bereits, und zwar dicht unter der Achselhöhle an der Rippenpartie mit übergewaltigen Fängen gepackt. Er hält einen knotigen Stab in der gesenkten Linken und erhebt den rechten Arm in einer Bewegung welche man sehr füglich auf Erstaunen, Schrecken oder versuchte Abwehr beziehn kann, während er das Gesicht gegen den Adler wendet mit einem Ausdruck, über den sich nach der Zeichnung nicht wohl endgiltig urteilen läßt, in welchem aber eher Schrecken als Zärtlichkeit zu liegen scheint. Endlich ist dem Ganymedes links sein bellend anspringender Hund beigegeben, den wir aus der vaticanischen Gruppe in etwas anderer Situation, aus der berliner Onyxgemme S. 525 in ganz ähnlicher kennen, bei römischen Dichtern vervielfältigt wiederfinden (S. 531) und der uns weiterhin in einem pompejanischen Wandgemälde (No. 26) und in einer Marmorgruppe (No. 34) nochmals begegnen wird. Da von dem Adler Kopf und Hals modern sind, kann man nicht bestimmen, wie in deren Haltung der antike Künstler das Verhältniß des Adlers zum Knaben aufgefaßt und ausgedrückt haben mag, in der ganzen übrigen Composition liegt indessen Nichts, woraus man schließen müßte oder

a) Winckelmann II. III. No. 166, Tölken, Verzeichniß S. 101 No. 119, abgeb. bei Panofka, Zeus und Aegina, Abhh. d. berl. Akad. von 1835 Taf. 2 No. 10, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 50, neuerdings in der Archaeol. Zeitung von 1869 Taf. 6 No. 2, vergl. S. 43 f.

b) Hübner, Die antiken Bildwerke in Madrid S. 66 No. 58, abgeb. bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 410 E. No. 707. A. Text Vol. III. p. 309. Modern sind nach Hübner (und ziemlich übereinstimmend Clarac a. a. O.) am Ganymedes die Nasenspitze, der rechte Arm mit dem Becher vom Ellenbogen an und der rechte Fuß vom Spann; am Adler Hals und Kopf, rechter Flügel (und nach Clarac der obere Theil des linken), am Hunde die Ohren (der Kopf alt, aber angesetzt, nach Clarac modern) und der Riemen, an welchem Ganymedes ihn hält. Hübner urteilt über den Kunstwerth sehr geringschätzig.

auch nur dürfte, daß es sich um mehr als das beginnende Emporheben des Ganymedes gehandelt habe.

Drittens würde man ohne Zweifel dieser Folge von Denkmälern die ehemals Giustiniani'sche, jetzt im Besitze des Hrn. August Castellani in Rom befindliche Statue[a]) einzureihen haben, in welcher Ernst Curtius und Andere mit ihm[b]) einen Ganymedes erkannt haben, welcher halb zu Boden gesunken das »wie im Gefühle der Nähe einer Gottheit« oder bevorstehender Erhebung zu höheren Sphären verklärte Antlitz und zugleich den über ihm schwebend zu denkenden Adler unmächtig abwehrend die rechte Hand erhebt. Allein trotz mehrseitigen Erörterungen in den letzten Jahren steht die Bedeutung dieses knienden Jünglings noch keineswegs fest und wenn auch gegen die Annahme Brunns[c]), die Figur gehöre zu den Resten der von Attalos auf der Akropolis von Athen geweihten Gruppen[d]) erhebliche Zweifel ausgesprochen worden sind, so läßt sich doch auch nicht verkennen, das der Curtius'schen Ansicht, namentlich wenn man den Kopf und den echten untern Theil der Statue als zusammengehörig betrachtet, große Schwierigkeiten entgegenstehn[e]), während wenn man den Körper preisgiebt[f]) der Kopf, welcher seinem Ausdrucke nach nicht wohl in eine Kampfgruppe zu passen scheint, immerhin einem Ganymedes angehört haben kann, der jedoch keineswegs sich in eben der Lage befunden haben muß, in welcher die Castellanische Statue erscheint. Je unsicherer also einstweilen die Erklärung dieser Statue ist, um so weniger ist es gerechtfertigt, sie zur Grundlage der Deutung auch noch anderer Kunstwerke zu machen und demgemäß die berühmte kniende Jünglingsfigur, den fälschlich so genannten Ilioneus in der Glyptothek in München, ebenfalls für diesen Kreis als einen unter den Angriffen des Adlers zu Boden gesunkenen Ganymedes in Anspruch zu nehmen, wie dies Curtius gethan hat[211]).

Dagegen ist nicht wohl abzusehn, was im Wege stehn sollte, die folgenden Reliefe denjenigen Monumenten zuzurechnen, in denen der Adler nicht als der verwandelte Gott, sondern als der Abgesandte des Gottes handelt, nämlich

No. 20, ein Sarkophagrelief im Louvre[g]) und

No. 21, ein dergleichen sehr verwandtes im Campo Santo von Pisa[h]).

Hier findet sich die Darstellung beide Male unter dem die Mitte einnehmenden, von zwei Eroten getragenen Medaillon mit dem Brustbilde des Verstorbenen und hat eben hierdurch etwas Gedrücktes. Ganymedes, mit der Chlamys angethan und durch den Hirtenstab und die phrygische Mütze charakterisirt, ist vor dem auf ihn andringenden, aber neben ihm auf dem Boden stehenden Adler auf ein Knie nieder-

---

a) Abgeb. Galeria Giustiniani I. tav. 18, Clarac, Mus. de sculpt. pl. 857 No. 2178, neuerdings in der Archaeol. Zeitung von 1868 Taf. 6 No. 1.

b) Curtius, Archaeol. Zeitung a. a. O. S. 42 ff., Matz das. 1869 S. 122 f.

c) Archaeolog. Zeitung von 1869 S. 17 f.

d) Vergl. m. Gesch. der griech. Plastik 2. Aufl. II. S. 177 ff.

e) Vergl. Curtius a. a. O. S. 44, Brunn und Schlie in der Archaeol. Zeitung von 1869 S. 18.

f) Curtius, Archaeol. Zeitung von 1869 S. 19.

g) Siehe Clarac, Catalogue No. 63, Fröhner, Notice de la sculpture antique au Musée du Louvre I. p. 71 sq. No. 42; abgeb. bei Bouillon, Mus. des ant. III. Basrel. pl. 12. 5, Clarac, Mus. de sculpt. pl. 181. 28.

h) Siehe Lasinio, Sculture del Campo Santo di Pisa tav. 28. Vergl. zu beiden Reliefen Jahn, Archaeol. Beiträge S. 16 f.

gestürzt, macht aber nicht nur eine abwehrende Bewegung gegen diesen, sondern packt ihn beim Halse, um ihn in der That abzuwehren. Was nun den Sinn dieser Darstellungen anlangt, hat allerdings Curtius[a]) das Relief in Pisa als ein Beispiel »der naturalistisch-erotischen Auffassung, wo der Adler der liebebedürftige Gott selbst ist«, angeführt und es läßt sich nicht läugnen, das diese Erklärung für ein anderes ähnlich componirtes Relief (unten No. 30) ihre Berechtigung habe; allein dort wird sie durch Nebenumstände bestimmt, von denen hier keine Rede ist und es scheint deshalb Jahn (a. a. O.) das Richtigere getroffen zu haben, indem er die beiden Reliefe in Paris und Pisa zunächst der berliner Gemme (oben No. 18) anreiht, welche auch für Curtius als ein Monument der ersten Classe gilt, und über den Unterschied der Composition bemerkt, die Räumlichkeit habe hier (in den Reliefen) veranlaßt, daß der Adler nicht über dem Ganymedes schwebe, sondern zu ebener Erde ihm gegenüberstehe, so daß die eigentliche Schönheit und Majestät des Thieres sich nicht entfalten könne. Durch diese vom Raume bedingte Veränderung, mag sie noch so ungünstig wirken, wird aber der Geist und Sinn der Composition nicht verändert und was wir vor Augen sehn ist ein gewaltsamer Angriff des Adlers auf den Knaben und eine nach Möglichkeit kräftige Abwehr von Seiten dieses, wobei von Zärtlichkeit weder bei dem einen noch bei dem andern eine Andeutung gegeben ist. Umgeben aber ist die Hauptgruppe beide Male von zwei liegenden Figuren, welche in dem pariser Exemplar als bärtiger Flußgott und jugendlicher, mit dem Attribut eines Astes ausgestatteter Berggott charakterisirt sind und trotz einigen Bedenken [212]) mit Jahn als Skamandros und Berggott des Ida zu fassen sein werden, welche also das troische Local bezeichen. In dem pisaner Exemplar sind diese Figuren viel allgemeiner als ein Meergott mit dem Ruder und eine Erdgöttin mit dem Füllhorn charakterisirt und haben offenbar mit der Hauptgruppe keinen innern Zusammenhang, sondern sind aus anderen Darstellungen, in denen sie in sinnigerer Weise die Scene einfassen, handwerksmäßig hieher übertragen.

Was für die Hauptvorstellung der beiden Sarkophagreliefe geltend gemacht worden ist, das wird sich auch auf

No. 22, ein Terracottarelief des Appartamento Borgia im Vatican[b]) anwenden lassen. Auch dies Relief zeigt uns Ganymedes in heftiger, durch das Flattern seiner Chlamys noch mehr hervorgehobener Bewegung fast ganz auf den Boden gestürzt, auf welchen er sich mit der Linken stützt. Über ihm steht mächtig und stolz der Adler, welcher mit der einen Klaue sein rechtes ausgestrecktes Bein, mit der andern seinen Arm gepackt hat und ihn scharf, aber Nichts weniger als zärtlich anblickt. Ganz passend hat Jahn den Vers »und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt« des Goethe'schen Erlkönig auf diese Gruppe angewendet, auch mit Recht bemerkt, in derselben sei der Adler die Hauptfigur, in welchem sich nicht »die zarte Schonung des Gottes für die Schönheit, nicht seine flammende Leidenschaft, sondern die allgewaltige Kraft des Herrschers und gebieterischer Stolz« ausspreche, nur daß man den Gott im Adler ganz aus dem Spiele lassen kann. Denn so wie in der Gruppe des Leochares und in der vaticanischen der Adler als Abgesandter des

---

a) Archaeolog. Zeitung von 1868 S. 43.

b) Siehe Beschreibung Roms II. II. S. 27 No. 21, abgeb. bei d'Agincourt, Fragm. de sculpt. pl. 6, vergl. Jahn a. a. O. S. 17.

Gottes, parcens unguibus per vestem »zarte Schonung für die Schönheit« zeigt, so steht es ihm in derselben Eigenschaft und ohne daß wir den Gott in ihm zu suchen hätten, vollkommen wohl an, seine gewaltig überlegene Kraft gegen den nur erschreckten und sich sträubenden Knaben geltend zu machen.

Viertens aber wird man

No. 23, ein Sarkophagrelief in Florenz[a]) in diese Reihe stellen dürfen, welches mit der Gruppe in Madrid manches Verwandte zeigt. Der abermals durch phrygische Mütze, Chlamys, Jagdstiefeln und hier einen Speer charakterisirte Ganymedes ist nämlich wiederum vor dem Andrange des Adlers auf ein Knie gesunken dargestellt, streckt erstaunt und erschreckt die Hände aus und blickt zu dem mächtigen Vogel empor, der ihn mit den Fängen in der Seite wesentlich so wie in der madrider Gruppe gefaßt hat und so wie er ihn demnächst emportragen wird. Auch in diesem Relief bezeichnet der auf seine Urne gelehnt unter einem Baume gelagerte Flußgott des Skamandros das troische Local der Begebenheit[213]).

Nicht näher bestimmbares Gebiet nehmen die folgenden pompejanischen Wandgemälde ein, denen gegenüber Niemand sagen kann, in welchem Sinne der Adler in ihnen gedacht und aufgefaßt ist, nämlich

No. 24, ein unedirtes Bild der Casa della fontana d'Amore[b]). »Links sitzt Ganymedes an den Felsen angelehnt (aber wahrscheinlich nicht schlafend), den linken Ellenbogen aufstützend, den rechten Arm über den Kopf legend, eine blaue Chlamys über den Schenkeln. Er kehrt dem Beschauer einen fast weiblich gebildeten Rücken zu. Rechts blickt von einem Felsen der Adler herab« (H.). Daß derselbe die phrygische Mütze des Jünglings im Schnabel halte, scheint eine unrichtige Annahme Minervinis[c]) zu sein, von der Helbig[d]) mit Recht bemerkt, daß sie dem Bilde ein frostiges und jeder Analogie entbehrendes, scherzhaftes Motiv beilege.

No. 25, ein ebenfalls unedirtes Bild in einem Hause des Vicolo del balcone pensile[e]). »Ganymedes in grüner phrygischer Mütze, die Linke über das Haupt legend, die Rechte mit dem Speer aufgestützt, liegt schlafend auf seiner rothen Chlamys. Über seinen Schenkeln sieht man die Spuren des Oberkörpers einer vollständig zerstörten Figur, vielleicht eines Hypnos. Rechts sitzt der Adler auf einem Steine« (H.).

No. 26, ein gelbes Monochrom aus Stabiae im Museo Nazionale in Neapel, abgeb. im Mus. Borbon. Vol. X. tav. 55 reiht Helbig a. a. O. unter No. 157 hier ein, indem er bemerkt, die Ähnlichkeit der Hauptfigur mit derjenigen in No. 24 mache es wahrscheinlich, daß auch hier Ganymedes gemeint sei. Diese Hauptfigur, ein sehr weichlich gestalteter mit der phrygischen Mütze ausgestatteter Jüngling, liegt hier, abweichend von den anderen Darstellungen und jedenfalls nicht besonders passend für die Situation, in welcher Ganymedes zu denken ist, auf einem Lager, indem er träumerisch vor sich hinblickt. Neben ihm ist ein Speer angelehnt und er ist von einem Hunde begleitet, welchen Eros um den Hals gefaßt hat, als wollte er ihn zurückhalten. Dies erklärt sich nach Analogie einiger Bilder mit

a) Galeria di Firenze IV. 101, vergl. Jahn a. a. O. S. 18.
b) Helbig, Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens S. 44 No. 153.
c) Bull. arch. Napolit. N. S. I. p. 27.
d) Annali dell' Inst. von 1867 p. 349.
e) Helbig, Wandgemälde u. s. w. S. 45 No. 156.

Selene und Endymion (bei Helbig a. a. O. No. 957 ff.) jedenfalls am einfachsten, wenn man den, allerdings nicht gemalten Adler als heranschwebend denkt, dessen Nahen, wie in jenen Bildern dasjenige der Selene, der Hund früher bemerkt, als der Jüngling. Daß nun Eros den Hund am Losfahren und Bellen zu hindern strebt, ist leicht verständlich und natürlich.

Aber auch bei einem vierten Gemälde

No. 27, in der Casa di Ganimede in Pompeji[a]) ist eine sichere Entscheidung über die Art der Auffassung nicht wohl möglich. Hier liegt Ganymedes als zarter Jüngling mit blauer phrygischer Mütze, in hellviolctter Chlamys und mit Endromiden bekleidet schlafend im Schatten eines Baumes da, den Kopf in die linke Hand gestützt. Er ist von einer vorhergegangenen Jagd, von der u. A. auch Vergil und Statius in den oben (S. 531) ausgehobenen Stellen reden, ermüdet eingeschlafen, das zeigt uns der Jagdspeer, den er mit der herabhangenden Rechten kaum noch festhält. Ihm gegenüber auf einem höhern Felsen schläft Eros, auch er als Jäger mit zwei Speeren in der Hand, Ganymedes' wahres Gegenbild, der mit ihm, dem Schönen und Liebenswürdigen als sein unzertrennlicher Begleiter gejagt hat, wie er in anderen Bildern mit schönen Frauen fischt oder tändelt oder sie schmückt, der Ausdruck des Liebreizes dieser von ihm begleiteten Personen, welcher diese niemals verläßt[214]). Auf einem Zweige des Baumes, unter welchem Ganymedes ruht, sitzt der freilich in seinen Formen nicht sonderlich gelungen dargestellte, vielmehr etwas papagayenartig ausgefallene Adler, welcher auf den Schlafenden herabspäht, als wollte er den rechten Augenblick abpassen, um seine schöne Beute zu ergreifen. Rechts im Hintergrunde ist auf dem Felsen eine bekränzte weibliche Figur gelagert, welche, beide Ellenbogen aufstützend, die Scene überschaut. Ob man dieselbe mit Jahn[b]) allgemeiner als Ortsnymphe oder mit Helbig (a. a. O.) genauer als eine Σκοπιά bezeichnet, daran ist im Grunde weniger gelegen, als daran, daß man sich über den Grad und die Art ihres Antheils verständige. Und da wird man doch sagen müssen, daß Jahn zu weit gegangen ist, wenn er diese ruhig, wenn auch theilnehmend zuschauende Nymphe »als Gegenstück zu dem Adler und gewissermaßen um dessen Neigung für den schönen Knaben deutlicher auszudrücken und zu erklären« in das Bild aufgenommen hält. Denn Nichts in ihrer Haltung und in ihrem Ausdruck läßt auf Neigung oder Leidenschaft für Ganymedes schließen und eben so wenig beweist irgend Etwas, daß der Adler dergleichen empfinde. Am wenigsten der mit Ganymedes schlafende Eros, der eben weil er schläft, unmöglich ein Ausdruck für die etwa von dem Adler empfundene Leidenschaft sein oder diese in ihm erregen kann, sondern der ein ganz besonders klares Beispiel derjenigen schon oben berührten Fälle darbietet, in denen Eros nur den Liebreiz ausdrückt, welchen die von ihm begleitete Person besitzt. Freilich übt sie ihn dann auch aus; es ist aber keineswegs gesagt, daß seine Wirkung auf die zunächst anwesenden Personen ausgeübt werde, denn die Sache bleibt dieselbe, wenn auch keine weiteren Personen im Bilde sind. Es kann demnach hier grade so gut der Liebreiz gemeint sein, welchen Ganymedes wie, der Absicht des Malers nach, auf den Beschauer, so auf Zeus außerhalb des Bildes wie auf den im Adler steckenden

a) Helbig a. a. O. No. 155, abgeb. bei Zahn II. Taf. 32.

b) Archaeolog. Beiträge S. 15 mit Noten 7 und 8.

Zeus im Bilde ausübt, womit nicht geläugnet werden soll, daß das Letztere möglich sei, sondern nur bestritten, daß es nothwendig anzunehmen sei [215]).

Anders verhält sich die Sache bei einem fünften pompejanischen Wandgemälde. Bevor man dies jedoch mit Zuversicht behaupten darf, muß einer Stelle des Apuleius gedacht werden, welche, wenn ihre Ausdrücke genau in Ordnung sind, auch für dies Bild die Entscheidung unsicher machen würde. In jener Stelle nämlich [a]), wo von Psyches Auftrage die Rede ist, das Styxwasser zu holen, wobei ihr der Adler zu Hilfe kommt, heißt es von diesem: nam optimi Jovis regalis ales illa repente propansis utrimque pinnis affuit rapax aquila memorque veteris obsequii, quo ductu Cupidinis Jovi pocillatorem Phrygium sustulerat etc. Hier also erscheint der Adler des Zeus, nicht Zeus als Adler beim Raube des Ganymedes als von Eros geleitet, wie wir dies in dem erwähnten Bilde wiederfinden und danach müßten wir es auch für dies Bild dahingestellt sein lassen, ob in ihm der Adler der Abgesandte des Zeus oder der verwandelte Gott selbst sei. Das Erstere muß jedoch als sehr wenig wahrscheinlich gelten, denn thatsächlich führte doch nicht den Adler des Zeus, sondern den Gott selbst Liebe zum Ganymedes; man wird deshalb wohl vermuthen dürfen, daß dem Apuleius Kunstwerke wie eben unser Bild in Erinnerung gewesen seien und daß er deren Sinn nicht richtig verstanden hat. Dies Bild ist

No. 28, in der Casa di Meleagro [b]). Hier sitzt Ganymedes mit einer blauen phrygischen Mütze und einer rothen Chlamys angethan unter einem Baume und schaut, einen Stab in der rechten Hand haltend, träumerisch vor sich hin, während oben rechts her Eros (nicht ungeflügelt, wie er im Mus. Borbon. abgebildet ist) den herabfliegenden Adler, dessen Hals er mit der linken Hand berührt, mit der rechten auf den schönen Knaben hinweist.

Denselben Grundgedanken der Herzuleitung des Zeusadlers zu Ganymedes zeigt

No. 29, das Fragment eines sehr schönen Cameo, von dem bei Cades, Impronte gemmarie IA. No. 144 ein Abdruck ist. Freilich ist von Ganymedes selbst Nichts erhalten, aber man kann doch nicht zweifeln, daß der Flug des mächtigen Adlers, von welchem der Kopf und ein Stück des rechten Flügels erhalten ist und dem Eros voranschwebt, abwärts auf Ganymedes gerichtet sei, welchen man sich unter dem großen Baume, der über den Figuren emporragt, gelagert oder sitzend zu denken haben wird. Eine rechts oben im Felde auf Felsen sitzende, phrygisch bekleidete Figur, welche eine Fackel zu halten scheint, ist ungewisser Deutung, vielleicht aber als Ida zu verstehn.

Daß aber in beiden Bildwerken in dem Adler der verwandelte Gott zu verstehn sei [c]), was allein einen verständigen Sinn giebt, wird bestätigt durch

No. 30, ein Sarkophagrelief, welches Jahn aus dem Codex Pighianus in Berlin herausgegeben hat [d]) und welcher das Gegenstück zu dem oben S. 510 No. 34 besprochenen Ledarelief bildet. Die Handlung ist hier um einen Schritt weiter entwickelt, denn der Adler fliegt nicht mehr zum Ganymedes herab, sondern steht mit ausgebreiteten

---

a) Apuleii Metamorphos. L. XI. ed. Eyssenhardt VI. 15.
b) Helbig a. a. O. No. 154, abgeb. Mus. Borbon. X. tav. 56.
c) Vergl. auch Jahn a. a. O. S. 16.
d) Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1852 Taf. 1, vergl. S. 48 f.

Flügeln am Boden neben demselben und blickt ihn scharf an, als wolle er im nächsten Augenblicke sich seiner bemächtigen. Ganymedes ist unter einem, wie gewöhnlich als Eiche charakterisirten Baume liegend, jedoch wie eben, vielleicht aus dem Schlaf, emporgefahren, mit erhobenem und auf die linke Hand gestütztem Oberkörper dargestellt; charakterisirt durch die phrygische Mütze, die fast Nichts von seinem Körper verhüllende Chlamys und Endromiden sowie durch zwei neben ihm befindliche nicht völlig deutliche Gegenstände, in welchen man mit Jahn ein Lagobolon und eine gebogene phrygische Flöte wird erkennen dürfen, blickt er erschreckt zu dem plötzlich neben ihm erschienenen Vogel empor und macht mit dem rechten Arm eine Bewegung, in der weniger ein Abwehren als ein Streben sich dem Adler zu entziehn angedeutet ist. Unverkennbar knüpft also dies Relief an Vorstellungen an, welche auch den Malern der oben als No. 27 und No. 28 bezeichneten Bilder vorgeschwebt haben, steht jedoch dem letztern ungleich näher, indem auch hier Eros handelnd auftritt und mit seiner Fackel, d. h. mit der Gluth der Leidenschaft, dem Adler leuchtet. Daß wir in diesem also den verwandelten Gott zu erkennen haben, kann an und für sich nicht zweifelhaft sein und ist dies um so weniger, je sicherer in dem das Gegenstück bildenden Ledarelief in dem Schwane derselbe Gott steckt, nur daß die Handlung hier noch nicht auf demselben Höhepunkte angelangt ist, wie dort. Nun aber vergleiche man, wie ganz verschieden in der Composition diejenigen Darstellungen (oben No. 20—No. 22) sind, welche als zu einer ersten Classe gehörend ausgesondert worden, wie sie von der Voraussetzung einer ganz andern vorhergegangenen Situation, Ganymedes fliehend und zu Boden stürzend, ausgehn, während hier überall Ganymedes im Schlafe liegend oder in Träumerei versunken sitzend gedacht und wie ganz anders dort das Bestreben der Abwehr des Adlers wiedergegeben ist[216].

Hier würde der Ort sein, um eine Marmorgruppe in der Galeria dei candelabri im Vatican[a]) einzufügen, welche den Adler und den von ihm Geraubten in unverkennbar zärtlichem Verhältnisse zu einander darstellt, wenn es sich einerseits in dieser Gruppe um einen wirklichen Ganymedes und nicht vielmehr um ein vier- bis fünfjähriges Kind handelte und wenn andererseits, theils eben dieses Umstandes wegen, theils aus anderen Gründen, nicht neuerdings von Helbig[b]) Zweifel an dem antiken Ursprunge dieser Gruppe geäußert worden wären, welche vollkommen begründet erscheinen. Einstweilen und bis etwa die antike Echtheit gegen diese Zweifel aufs neue vertheidigt und festgestellt sein wird, muß dies Monument hier bei Seite bleiben[217].

In wiefern sich gleiche Zweifel gegenüber einem zweiten ähnlichen Denkmale rechtfertigen lassen, muß dahinstehn; es ist dies eine kleine Gruppe im Schloß Cattajo, über die Thiersch[c]) Folgendes mittheilt: »Ganymedes, etwa zwei Spannen hoch, dem der Adler die Klauen ansetzt und den Rücken mit den Flügeln schlägt (?). Der Knabe umschlingt des Thieres Hals mit dem rechten Arme, sein Haupthaar

---

a) Jetzt No. 104, Beschreib. Roms II. u. S. 252 No. 21, abgeb. ungenügend bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 407 No. 696 und in einigen Stücken noch weniger erkennbar in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 52.

b) Annali dell' Inst. von 1867 p. 351 sq.

c) Reisen in Italien I. S. 310, vergl. Jahn a. a. O. S. 18 f.

fließt in reichen Locken herab, in der Linken hält er Blumen und Früchte. Das Werk ist von sehr feiner Arbeit, ob es gleich dem venetianischen (der Gruppe oben No. 14) nachsteht«.

Dagegen wird aller Wahrscheinlichkeit nach hier eine kleine Zahl von Monumenten als Darstellungen der Scene vor der Entführung einzureihen sein, welche man allerdings bisher meistens wesentlich anders aufgefaßt und erklärt hat[a]). Es handelt sich um einige unter einander nahe verwandte Statuen, welche Ganymedes mit dem Adler gruppirt zeigen, aber nicht etwa diesen tränkend oder fütternd, sondern ihn traulich und zärtlich umfassend. Während aber die Darstellungen der Tränkung oder Speisung des Adlers ohne Zweifel eine Scene im Olymp angehn, welche mit der Entführung Nichts zu thun hat und in welcher der Adler sicherlich der heilige Vogel des Zeus und in keiner Weise der verwandelte Gott ist, gilt von den hier in Rede kommenden Bildwerken das Entgegengesetzte: der Adler ist nicht allein aller Wahrscheinlichkeit nach der verwandelte Gott selbst, sondern das Local der Handlung ist auch nicht der Olymp[b]), sondern die Erde und der dargestellte Augenblick geht der Entführung voraus. Wenn man dies schon deshalb im Allgemeinen als richtig anerkennen wird, weil Zeus ja doch nur zur Entführung des Knaben Adlersgestalt annahm, im Olymp aber, nach Gewinnung des Geliebten in dieser zu verharren keinen Grund hat, so kommen noch einige, demnächst hervorzuhebende Einzelheiten in diesen Gruppen hinzu, um das im allgemeinen Wahrscheinliche näher zu begründen und zu bestimmen. Wenn dem aber so ist, so wird es sich hier um Monumente handeln, welche die Einleitung und Vorbereitung zu der oben näher charakterisirten zweiten Classe der Entführungsdarstellungen veranschaulichen und von weit raffinirterer Sinnlichkeit sind, als man auf den ersten Blick glauben sollte und nach der bisher giltigen Auffassung angenommen hat.

Die Kunstwerke, welche hier gemeint sind und welche sich durchaus als bessere und geringere Wiederholungen einer und derselben Composition zu erkennen geben, also sich auch gegenseitig zu erklären vermögen, sind die folgenden:

No. 31, Marmorgruppe im Museo Nazionale von Neapel[c]), von allen bei weitem die schönste. Auf einem Felsen steht in allerdings etwas wunderlicher, langgezogener und nicht grade imposanter Gestalt der Adler mit ausgebreiteten Flügeln, deren rechten, stärker erhobenen er um Ganymedes schlägt, als wollte er ihn mit demselben umfassen, ähnlich wie es der Zeusschwan bei Leda macht. In zärtlicher Stellung steht der schöne und zart gestaltete Jüngling neben ihm, dem er den linken Arm, in welchem er zugleich sein Lagobolon hält, um den Hals gelegt hat und den er freundlich anblickt, als wollte er ihn anreden; denn dies Motiv haben wir auch in dem echten Kopfe vorauszusetzen. Über die ursprüngliche Haltung des

---

a) Ausgenommen Finati und Clarac an den S. 540 in Note b genannten Stellen.

b) Wie z. B. Welcker, Ann. dell' Inst. von 1856 p. 95 annahm, der auch meint, es bleibe il piu delle volte indeciso, se abbiamo da riconoscere il dio stesso trasmutato, oppure il suo messagiere.

c) Jetzt No. 80, bei Gerhard u. Panofka, Neapels ant. Bildwerke No. 70 (mit einigen Irrthümern der Beschreibung, welche sich aus der Zeichnung ergeben), Finati, Il regal Museo Borbonico descritto I. p. 202 No. 99; abgeb. Mus. Borbon. V. tab. 37, Clarac, Mus. de sculpt. pl. 408 No. 698 Text Vol. III. p. 58 f. Die Ergänzungen (von Albacini) sind in Claracs Zeichnung richtig angegeben.

völlig ergänzten rechten Armes läßt sich nicht urteilen [218]). Die Composition ist eben so anmuthig wie voll Ausdruck und die Ausführung in den weichen und schlanken Körperformen des Ganymedes mehr als Mittelgut.

No. 32, Marmorgruppe in der Gallerie der Uffizien in Florenz [a]). Der Ganymedes entspricht dem neapolitaner bis auf die Stellung der Beine, welche der florentiner gekreuzt hat, und eine etwas veränderte Haltung des Armes, mit welchem er den Adler umfaßt; dieser hat hier eine noch verwunderlichere an unsere Schießvögel erinnernde Gestalt angenommen.

No. 33, Marmorgruppe im Museo Chiaramonti des Vatican [b]). Der viel kleiner gebildete Adler sitzt hier auf einem höhern, mit dem Gewande des Ganymedes überhängten Felsen, die Haltung des Ganymedes ist grader und steifer; aber das sind nur formelle Mängel eines aus geringerer Hand stammenden Exemplares derselben Composition, welche in allen ihren wesentlichen Stücken wiedergegeben ist.

No. 34, Marmorgruppe in Neapel [c]). Von allen Exemplaren dieser kleinen Reihe [219]) am schwächsten, von sehr untergeordnetem Kunstwerthe, steif und frostig, ist dennoch diese Gruppe gegenständlich sehr beachtenswerth. Während sie der vaticanischen am nächsten steht, zeigt sie als Sitz des Adlers anstatt eines Felsen einen gewandüberhängten Baumstamm und allein von allen Exemplaren einen dem Ganymedes beigegebenen Hund, der freilich modern, aber nach völlig sicheren Spuren ergänzt ist. Dieser Hund, ohne Zweifel derselbe, welchen wir in mehren Darstellungen der Entführung (s. S. 523, 525, 531, 533, 536) dem Ganymedes beigegeben fanden, ist deswegen so bemerkenswerth, weil er, wie das auch schon von anderer Seite [d]) anerkannt worden ist, offenbar und unbestreitbar das Local der Scene als ein irdisches und folglich den Zeitpunkt derselben als einen der Entführung vorausliegenden erweist. Denn es ist natürlich undenkbar anzunehmen, daß nach der Vorstellung des Künstlers dieser Hund, den wir bei der Entführung zurückbleibend und seinem Herrn vergeblich nachheulend oder nachrennend finden, dem Ganymedes in den Himmel gefolgt wäre. Fraglich kann nur sein, ob man diese neapolitaner Gruppe von den drei anderen, an welchen der Hund nicht angebracht ist, abzutrennen und bei ihnen ein himmlisches Local und folglich einen Zeitpunkt nach der Entführung anzunehmen berechtigt sei. Dies aber ist entschieden zu bestreiten, die vier Exemplare, so verschieden an Kunstwerth sie sein mögen, gehn auf ein Vorbild zurück und lassen sich in der Folge, in welcher sie hier aufgezählt sind, ohne

---

a) In der ersten Gallerie No. 88; abgeb. R. Galeria di Firenze Ser. IV. Vol. II. tav. 102, wiederholt bei Clarac a. a. O. pl. 408 No. 705, vergl. noch H. Meyer in der Amalthea II. S. 204. Modern sind der Kopf, der rechte Vorderarm mit dem Blitz, der Kopf und der linke Flügel des Adlers. In ihrem heutigen Zustand ist die Gruppe nachgebildet in der Gemme bei Raspe, A catalogue of gems No. 1353 abgeb. pl. 23.

b) Jetzt No. 672, Beschreibung Roms II. II. S. 82 No. 670, abgeb. bei Clarac a. a. O. pl. 411 No. 697. Ergänzt der ganze rechte Arm und das rechte Bein vom Knie bis zum Knöchel; der Kopf ist wohl antik, aber von zweifelhafter Zugehörigkeit, vielleicht derjenige eines Narkissos.

c) Jetzt No. 118, bei Gerhard u. Panofka a. a. O. No. 91, bei Finati a. a. O. No. 130, abgeb. Mus. Borbon. Vol. XI. tav. 40, wiederholt bei Clarac a. a. O. pl. 410 No. 699. Modern sind: am Ganymedes der Kopf, der rechte Arm mit dem Hirtenstab, am Adler der Schnabel, der Hund ganz bis auf die Füße

d) Welcker a. a. O.

Zwang in einander überführen. So wie aber das schlechteste Exemplar sehr füglich seinen Hund aus dem vorbildlichen Originale bewahrt haben kann, so werden wir uns um Sinn und Geist dieses Originales zu erkennen an das beste Exemplar, das erste neapolitanische No. 31 zu halten haben. Dieses aber zeigt mit so großer Deutlichkeit eine beginnende Zudringlichkeit auf Seiten des Adlers und volle Hingebung auf Seiten des Ganymedes, daß man gradezu behaupten kann, die Sache würde sich in lebendiger Handlung fortschreitend zu einer Entführung der Art entwickeln, welche uns die venetianer Gruppe (No. 14) vor die Augen stellt. Es soll hiermit nun aber keineswegs gesagt sein, daß der Künstler, welcher das Urbild dieser Gruppe schuf, dabei Nichts im Auge gehabt habe, als an eine noch folgende Entführungsscene zu erinnern und in eben so überflüssiger wie prosaischer Weise etwa auf dieselbe vorzubereiten; ganz im Gegentheil hat diese Composition eine durchaus selbständige Bedeutung und der Künstler hat in ihr den Kern der mythologischen Erzählung von der Liebe des in einen Adler verwandelten Zeus zu dem schönen Troerknaben in seiner Weise eben so gut zur Anschauung gebracht wie derjenige, von welchem der Typus der venetianer Gruppe ausgegangen ist. Auch über das kunstgeschichtliche Verhältniß dieser beiden Erfindungen läßt sich schwer urteilen, sie sind wesentlich eines Geistes und eine Priorität könnte man der in der venetianer Gruppe vertretenen Composition vielleicht nur deshalb zuzusprechen geneigt sein, weil diese sich der ältern Erfindung in der Gruppe des Leochares enger anschließt.

Neben diesen Statuen oder Gruppen müssen noch einige andere genannt werden, welche in der Stellung des Ganymedes mit den vorher besprochenen einen nicht ganz unbedeutenden Grad von Ähnlichkeit haben, während sie sich hauptsächlich in der Stellung des Adlers von jenen unterscheiden, insofern dieser hier nicht, auf einem Felsen oder Baume sitzend, sich in wesentlich gleicher Höhe mit Ganymedes befindet, sondern am Boden zu den Füßen des Jünglings, zu dem er emporschaut, seinen Platz gefunden hat. In Folge dessen findet auch zwischen Beiden nicht jenes in den eben besprochenen Gruppen hervortretende sehr vertrauliche Verhältniß statt, sondern dasselbe ist ein bei weitem kühleres. Über seine Natur würde gar kein Zweifel sein können, wenn in einem der Exemplare die Trinkschale, welche wir jetzt in Ganymedes' rechter Hand sehn, antik wäre; denn dann wäre entschieden, daß es sich hier so gut wie in manchen anderen Monumenten, Reliefen, Wandgemälden und Gemmen und einer Statue[a]), um die Fütterung oder Tränkung des Adlers handelte und daß dieser eben Nichts, als der heilige Vogel des Gottes wäre. Allein die Trinkschale ist modern. Und während die erwähnten Kunstwerke, welche die Tränkung des Adlers darstellen, eine der Sache ganz angemessene, lebendige Handlung zeigen, kann man dies von den hier in Frage stehenden Monumenten nicht sagen, vielmehr würde man von ihnen behaupten müssen, daß sie eine unter dem Gesichtspunkte der genannten Situation ziemlich leere und frostige Composition darbieten. Nun kann freilich nicht das Gegentheil gesagt werden, wenn man sie anders, als eine Vorbereitungsscene der Entführung betrachtet; aber dennoch scheinen sie unter diesem Gesichtspunkte eher aus den vorher besprochenen Gruppen ableitbar und mögen zu diesen ein ähnliches Verhältniß einnehmen wie unter den Ledamonumenten diejenigen, bei welchen der Schwan dem Weibe mehr attributiv beigefügt

---

a) Siehe Ann. dell' Inst. von 1856 tav. 18 mit Welckers Texte das. p. 94.

ist, zu denen, in welchen eine lebendige Handlung zur Anschauung kommt. Sei dem wie ihm sei, ganz übergangen werden durften hier diese Monumente nicht, welche nunmehr kurz bezeichnet werden können, nämlich:

a) eine Marmorgruppe im Gabinetto delle Maschere im Vatican [a]). An einen Stamm gelehnt, vor welchem der Adler am Boden sitzt, steht Ganymedes in bequemster Ruhe mit gekreuzten Beinen, den Kopf mit der phrygischen Mütze, ein Stück der Brust und die linke Schulter mit der Chlamys bedeckt, welche, weiter um den linken Arm geschlungen, den ganzen übrigen Körper von eleganten und sehr weichen Formen nackt sehn läßt. Der Jüngling, in dessen linkem Arme der Hirtenstab ruht, sieht wie halb in Traum versunken aber freundlich zu dem Adler herab, der seinerseits mit halb ausgebreiteten Flügeln scharf zu ihm emporschaut. Um getränkt zu werden und schon einigermaßen ungeduldig, könnte man sagen [b]), wenn die Trinkschale verbürgt wäre und wenn sich mit dem Gedanken, Ganymedes versage dieselbe noch dem begehrlichen Thiere [c]), dessen träumerische Ruhe und mit dieser doch immer etwas genrehaften, wenn nicht komischen Situation die zarte Ausführung und das schwer definirbare Etwas von Sinnlichkeit und Hingebung in Ganymedes Haltung vertrüge.

b) Eine wesentlich übereinstimmende Darstellung scheint eine nicht näher bekannte Statue zu sein, welche Winckelmann [d]) und Visconti [e]) als im Palaste Lancelotti in Rom befindlich anführen.

c) Dagegen ist etwas verschieden eine Marmorgruppe in der Sammlung Egremont in Petworth [f]), welche übrigens nach Clarac von geringem Kunstwerth und von Cavaceppi stark übergangen ist, von welchem auch der Kopf und der rechte Arm nebst der Trinkschale herrühren. Hier fehlt der Baum des vaticanischen Exemplars und Ganymedes hat seine linke Hand auf den Flügel des Adlers gelegt, was mindestens eben so wohl auf eine Zutraulichkeit zurückgeführt werden kann, wie auf die Absicht die Bewegungen des nach dem Trank begehrenden Adlers zu besänftigen (temperare), wie Welcker (a. a. O.) annimmt [220]).

---

3. Zeus und Ganymedes.

Monumente, welche Zeus in eigener Person mit Ganymedes verbunden oder gruppirt zeigen, sind höchst selten, aber sie fehlen doch nicht durchaus. Als eine völlig sichere Gruppe der Art muß

No. 35, diejenige von Aristokles, dem Sohn und Schüler des Kleoitas, wahr-

---

a) Jetzt No. 442, in der Beschreibung Roms II. II. S. 201 No. 10, abgeb. bei Piranesi, Statue 21, Mus. Pio-Clem. II. tav. 35, wiederholt bei Clarac a. a. O. pl. 409 No. 708. Modern sind der ganze rechte Arm sammt der Trinkschale in der Hand und die linke mit einem Stücke des Lagobolon, dessen Rest jedoch echt ist.

b) So Welcker a. a. O.

c) Welcker: in atto di negarla ancora all' augello aspettante und: Ganimede vuol ritenere l'aquila impaziente.

d) Geschichte der Kunst V. 3. 10 (als Paris).

e) Mus. Pio-Clem. a. a. O. p. 68.

f) Abgeb. bei Cavaceppi, Raccolta I. p. 13, wiederholt bei Clarac a. a. O. pl. 410 No. 701, Text Vol. III. p. 60.

scheinlich von Elis[a]) genannt werden, welche Pausanias[b]) in Olympia als Weihgeschenk des Thessalers Gnathis aufgestellt sah, von der er uns jedoch leider nur den Gegenstand im Allgemeinen angiebt. Möglich ist es aber allerdings, aus den Worten des Periegeten, es sei von Homer gedichtet, daß Ganymedes von den Göttern geraubt worden, um des Zeus Mundschenk zu sein, zu schließen, dieselben seien durch eine Darstellung des Ganymedes in seinem Mundschenkenamt in der Gruppe des Aristokles angeregt worden und dem würde der weitere Zusatz, die dem Tros zum Ersatz gegebenen Pferde betreffend, kaum widersprechen, so gewiß natürlich diese nicht mit dargestellt sein konnten; allein für sicher kann man das auch dann nicht halten, wenn es feststeht, daß bisher kein antikes Kunstwerk nachweisbar ist, welches Zeus etwa in einer zärtlichen Verbindung mit Ganymedes zeigte. Auch aus der wahrscheinlichen Entstehungszeit der Gruppe um die Mitte der 90er Oll.[c]) läßt sich auf ihre Beschaffenheit keinerlei sicherer Schluß machen.

Mit der Erwähnung einer ungleich ältern Darstellung des Ganymedes von dem Argiver Dionysios unter den Weihgeschenken des Mikythos, welche um die Mitte oder in der zweiten Hälfte der 70er Oll. in Olympia aufgestellt wurden, ist, so wie sie bei Pausanias[d]) lautet, vollends Nichts anzufangen, um so weniger, da diese Weihgeschenke durch Nero um verschiedene Figuren beraubt worden sein sollen[e]), ohne daß wir zu errathen vermöchten, welche dies gewesen seien.

Unter den erhaltenen Monumenten verdient voran genannt zu werden

No. 36, eine vulcenter Kylix im britischen Museum[f]), welche die großen Götter zum Schmaus oder Symposion gelagert darstellt, und auf der dem mit Hera zusammengruppirten Zeus Ganymedes, wie gegenüber dem mit Ariadne gruppirten Dionysos Komos als Mundschenk beigegeben ist, ohne daß im einen wie im andern Falle besonders charakteristische Motive der Composition hervorträten.

Dagegen ist nicht frei von Verdacht eine Sardonyxgemme der Stosch'schen Sammlung[g]), in welcher Ganymedes sich dem in seiner gewöhnlichen Gestalt thronenden Zeus mit einer Kniebeugung nähert, während ein Becher, den man nach seiner Bewegung in seiner Hand voraussetzen sollte, nicht dargestellt ist.

Nicht im strengsten Sinne hieher gehörig, aber doch an keinem andern Orte unterzubringen ist

No. 37, eine freilich in der Ausführung nur mittelmäßige, in der Composition

---

a) Vergl. Bursian in Fleckeisens Jahrbb. für Philol. Bd. 73 S. 514.

b) Pausan. V. 24. 5. τούτου (eines kleinen Zeusbildes auf einer Säule) δὲ ἀντικρὺ ἄλλα ἐστὶν ἀναθήματα ἐπὶ στοίχου, ὡς δὲ αὔτως Διὸς καὶ Γανυμήδους ἀγάλματα· ἔστι δὲ Ὁμήρῳ πεποιημένα ὡς ἁρπασθείη τε ὑπὸ θεῶν Γανυμήδης οἰνοχοεῖν Διῒ καὶ ὡς Τρωῒ δῶρα ἵπποι δοθεῖεν ἀντ᾽ αὐτοῦ. τοῦτο ἀνέθηκε Γνᾶθις Θεσσαλός, ἐποίησε δὲ Ἀριστοκλῆς μαθητής τε καὶ υἱὸς Κλεοίτα.

c) Vergl. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler I. S. 277.

d) Pausan. V. 26. 2. παρὰ δὲ τοῦ ναοῦ τοῦ μεγάλου τὴν ἐν ἀριστερᾷ πλευρὰν ἀνέθηκεν ἄλλα, Κόρην τὴν Δήμητρος καὶ Ἀφροδίτην Γανυμήδην τε καὶ Ἄρτεμιν κτλ.

e) Ibid. § 3. τεθῆναι δὲ ὑπὸ τοῦ Μικύθου καὶ ἄλλα ὁμοῦ τούτοις ἔργα λέγουσι, Νέρωνα δὲ ἀφελέσθαι φασὶ καὶ ταῦτα.

f) Abgeb. bei Gerhard, Trinkschalen und Gefäße Taf. H, Mon. dell' Inst. V. 49, vergl. Annali von 1853 p. 106, früher erwähnt im Bullettino von 1847 p. 90.

g) Winckelmann, Pierres gravées du baron Stosch II. III. No. 172.

dagegen sehr schöne Statue in der Galeria dei candelabri im Vatican[a]), insofern sie allerdings ziemlich ohne Zweifel Ganymedes als Mundschenken des Zeus, aber den Knaben allein ohne den Gott darstellt, auf welchen sich seine Handlung bezieht. Ruhig aufrecht stehend, die rechte Hand auf den neben ihm am Boden sitzenden Adler gesenkt, reicht Ganymedes mit der Linken die Trinkschale dem hinzu zu denkenden Zeus empor, zu dem er auch, so gut wie der Adler, den Blick erhebt. »Es ist, sagt Burkhardt[b]), kein irdisches Aufwarten, sondern ein feierliches Kredenzen gemeint« und der kindlich naïve Eifer, mit welchem dies vollzogen wird, ist in der überaus anmuthigen und keuschen Gestalt des schönen Knaben wahrhaft rührend ausgedrückt.

Dem Gedanken nach gehören mit dieser Statue einige Gemmenbilder[c]) zusammen, für deren durchgängige Echtheit jedoch nicht eingestanden werden kann; sie zeigen den phrygisch bekleideten Ganymedes, welcher, den Hirtenstab in der Linken, mit der Rechten einen Becher vorstreckt, d. h. doch wohl ihn dem Zeus darbietend zu denken ist.

Diejenigen Bildwerke, welche Zeus und Ganymedes in einem zärtlichen Verhältniß darstellen oder darzustellen scheinen, sind entweder als unecht erwiesen oder als modern verdächtig oder sie sind anders richtiger erklärt[221]); diejenigen echt antiken Monumente aber, welche Ganymedes unter den Göttern, aber ohne bestimmte Handlung zeigen[d]) gehören nicht in diesen Kreis.

Anhang.

Ganymedes den Adler des Zeus tränkend.

Auch die Monumente, welche Ganymedes den Adler des Zeus fütternd oder tränkend darstellen, gehören streng genommen nicht hieher; da sich aber für dieselben schwer ein schicklicherer Platz wird ausfinden lassen, so mögen sie in diesem Anhange in Kürze verzeichnet werden.

Statuarisch ausgeführt kennen wir den Gegenstand bisher nur ein Mal, nämlich in

a) einer im Rheinlande gefundenen und im Museum der Alterthümer in Bonn

---

a) Jetzt No. 257 in der 5. Abtheilung, in der Beschreibung Roms II. II. S. 276 No. 10, abgeb. im Mus. Pio-Clem. II. tav. 36, wiederholt bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 409 No. 706. Beide Arme sind ergänzt, aber wahrscheinlich im Wesentlichen richtig, obwohl E. Braun, Ruinen u. Museen Roms S. 510 anderer Meinung ist.

b) Cicerone S. 470.

c) So in der Stosch'schen Sammlung, Winckelmann a. a. O. No. 164, vergl. Tassie-Raspe, A catalogue of gems etc. No. 1359—1361, Cades, Impronte gemmarie Cl. I A. No. 155.

d) So in der schon (s. Anm. 205) erwähnten Vase mit dem Parisurteil bei Gerhard, Apul. Vasenbilder Taf. C, ferner in der großen vulcenter Amphora mit Amazonomachie u. a. Gegenständen abgeb. in den Mon. dell' Inst. II. tav. 30—32, vergl. Annali von 1836 p. 111, in der großen Adonisvase des Museums S. Angelo in Neapel nach Ann. dell' Inst. von 1845 p. 109, in der Pelopsvase des Museo Nazionale daselbst s. Gerhard u. Panofka, Neap. ant. Bildwerke S. 343 und sonst mehrfach.

aufbewahrten Statue von feinem Tuff, welche schon oben (S. 542) im Vorbeigehn erwähnt worden ist[a]); allein je weniger wahrscheinlich es ist, daß eine solche Composition in der Provinz, in welcher sie nach ihrem Material und ihrer Arbeit ausgeführt worden, auch erfunden oder zuerst etwa aus einem Relief in statuarische Form übertragen worden sei, um so wahrscheinlicher werden wir sie als Vertreterin einer Classe von Darstellungen betrachten dürfen, deren andere Exemplare entweder noch nicht aufgefunden oder durch entstellende Ergänzungen unkenntlich gemacht worden sind. Ganymedes erscheint hier ohne phrygische Mütze in reichem Lockenhaar und nackt bis auf die um die Schultern geknüpfte und um den linken Arm, in welchem er zugleich das große Lagobolon trägt, geschlungene und über seinen Rücken herabhangende Chlamys. Gradeaus, dem Beschauer zugekehrt, bietet er ohne irgend ein Zeichen regerer Theilnahme die Schale dem Adler dar, welcher in ziemlich unbedeutender Gestalt zur Linken des Ganymedes auf einem hohen viereckigen Pfeiler sitzt, der ihm offenbar untergestellt ist, um ihn auf die Höhe des fest aufrecht stehenden Ganymedes zu heben. Der Adler greift nach einem mehrfach sich wiederholenden Motive mit der rechten Kralle nach der Schale, in welche er den Schnabel zu tauchen im Begriff ist. Das ganze Werk ist ohne sonderliches Leben, zeigt aber mit vollster Deutlichkeit, daß es sich um die Wartung des heiligen Vogels des Zeus handelt, hinter welchem nicht etwa der Gott selbst verborgen ist.

Von den zahlreicheren Reliefen dieser Scene steht der statuarischen Composition am nächsten

b) ein Sarkophagrelief im Vatican[b]). Auch hier nämlich steht Ganymedes, nackt bis auf die seine linke Schulter bedeckende Chlamys aufrecht da, mit der linken Hand auf einen niedrigen viereckigen Pfeiler gestützt, welcher an denjenigen der statuarischen Darstellung wenigstens erinnert und bietet dem auf einem erhöhten Terrainabschnitte mit halb ausgespannten Flügeln sitzenden Adler mit der erhobenen Rechten die Schale dar. Sein Haupt ist hier mit der phrygischen Mütze bedeckt und er bedient den stattlichern Adler, dem er zugewendet steht und auf den er den Blick richtet, mit größerer Aufmerksamkeit, als in a, jedoch, wie dies seine lässige, aufgestützte Haltung zeigt, ebenfalls ohne jede zärtlichere Theilnahme. Vor ihm am Boden sitzt eine oberwärts nackte Frau, deren Haar mit einer Taenie geschmückt ist und welche mit zurückgelegtem Kopf und gegen Ganymedes, wie zeigend, vorgestreckter Hand an der vor ihr vorgehenden Scene lebhaft genug Antheil zu nehmen scheint. Sie ist die einzige Figur in diesem Reliefe, welche ernstliche und durch mancherlei Erklärungsversuche noch nicht gehobene Schwierigkeiten macht. Winckelmann[c]), dem O. Müller (Denkm. d. a. Kunst a. a. O.) allerdings nur zweifelnd folgt, wenn sein Fragezeichen nicht vielmehr den Verzicht auf eine bessere Deutung bezeichnen soll, meinte die Figur Hebe nennen zu dürfen, was mit Recht von Neueren[d]) verworfen wird; Visconti (Mus. Pio-Clem. a. a. O.) verstand die Personification des

---

a) Abgeb. in den Ann. e Mon. dell' Inst. von 1856 tav. 18 mit Text von Welcker das. p. 94 sq.

b) Beschreibung Roms II. II. S. 136 No. 41, abgeb. im Mus. Pio-Clem. V. tav. 16, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 53.

c) Monum. ined. zu No. 16.

d) Vergl. auch Kekulé, Hebe S. 51 Anm. 2.

Berges Ida und Gerhard (Beschreibung Roms a. a. O.) die Nymphe dieses Berges. Allein ob man hier an den Ida als Local der Handlung denken dürfe ist, trotz dem hinter Ganymedes sichtbaren Baume, wie dies auch Wieseler (Denkm. d. a. Kunst a. a. O.) bemerkt hat, deswegen zweifelhaft, weil diese Handlung nicht der Erde, sondern nur dem Olymp angehören kann[a]), wohin sie auch Valerius Flaccus (s. oben S. 532) verlegt. Wenn nun aber Wieseler schließt, daß die fragliche Figur, wenn sie ein Wesen der Art bezeichne, wie Visconti und Gerhard mit Wahrscheinlichkeit annehmen, etwa als eine »Skopia«, als Repraesentantin der höchsten Spitzen des Olymp zu denken sei, so hat schon Stephani[b]) gegen die Anwendung des in neuerer Zeit sehr beliebt gewordenen Namens der Skopia auf den vorliegenden Fall mit Recht bemerkt, daß die Handlung der Figur und, muß man hinzufügen, ihre Lage sehr wenig zu dieser Benennung passe. Eine bessere an die Stelle zu setzen, möchte indessen nicht leicht sein.

Die ungleich gewöhnlichere Vorstellung zeigt Ganymedes vor dem Adler sitzend, indem er ihm die Schale mit Speise oder Trank vorhält. Dieselbe wiederholt sich mit wesentlich übereinstimmenden Zügen in Reliefen von Marmor und Terracotta, in einem pompejanischen Gemälde und in Gemmenbildern; die in neuerer Zeit mehrfach behandelte und in verschiedenem Sinne beantwortete Frage[c]), ob nicht in einem Theile dieser Darstellungen Hebe anstatt des Ganymedes gemeint sei, ist von Stephani (Compte-rendu a. a. O. S. 195) wohl mit unzweifelhaftem Rechte dahin entschieden worden, daß nicht der entfernteste Grund zu der Annahme vorhanden sei, daß man schon im Alterthum Hebe den Adler des Zeus tränkend gedacht und gebildet habe.

Unter den Marmorreliefen verdient den Ehrenplatz

c) ein solches in der kaiserlichen Ermitage in St. Petersburg[d]). Ganymedes von rechts nach links profilirt, nackt bis auf ein über seine Oberschenkel gebreitetes Gewandstück, ohne phrygische Mütze, das Haar fast in weiblicher Art geordnet und hinten in einen losen Büschel aufgebunden, sitzt auf einer niedrigen von seinem Gewand überdeckten Erhebung des felsigen Bodens und hält mit seiner Linken, welche er auf seinem Knie ruhen läßt, dem groß und mächtig gebildeten Adler ein verziertes Trinkgefäß vor, welches dieser mit der linken Kralle faßt und in welches er den Schnabel zu tauchen im Begriff ist. Ganymedes greift ihm dabei mit zärtlicher Zutraulichkeit mit der rechten Hand unter den Hals, als wollte er ihn unterstützen oder mit ihm kosen, während dies jedoch nicht entfernt in einer Weise geschieht, welche uns bei dem Adler an etwas Anderes, als an den Vogel des Zeus denken hieße. — Ganz nahe verwandt ist

d) ein zweites Marmorrelief, welches sich in dem Spiegelsaale der Villa Albani befindet[e]). Die größte Abweichung von dem petersburger Exemplare besteht in

---

a) Siehe auch Stephani, Der ausruhende Herakles S. 42 Anm. 3.

b) Compte-rendu etc. pour l'année 1867 S. 191 Anm. 1.

c) Kekulé, Hebe S. 51 Anm. 2, ders. Ann. dell' Inst. von 1866 p. 121 sq., Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1867 S. 188 ff.

d) Guédéonow, Ermitage imp. Musée des sculpt. ant. pl. 97 No. 332, abgeb. bei Stephani, Compte-rendu etc. pour l'année 1867 auf dem Titelblatt, vergl. das. S. 191 f.

e) Beschreibung Roms III. 11. S. 529 No. 5 (Indicaz. ant. No. 607). Wahrscheinlich ist

der ovalen Form der ganzen Reliefplatte, welche nach schon früher (oben S. 505 Note b) berührten neueren Wahrnehmungen die indessen bis jetzt unangefochten gebliebene antike Echtheit dieses Reliefs einigermaßen zweifelhaft machen kann. Wenn E. Braun[a]) das Motiv, nach dem Ganymedes dem Adler unter den Hals greift, dahin versteht, »da das Thier über die Gebühr zudringlich erscheint, sucht es der Knabe zurückzuhalten, indem er es beim Halse faßt und zur Mäßigung mahnt«, so bringt er damit in die ganze Composition einen verkehrten Ausdruck und widerspricht sowohl dem Gebahren des Adlers wie der sehr gelassenen und zarten Handlung des Ganymedes.

e) Ein zweites Relief desselben Gegenstandes befindet sich in derselben Villa, jetzt in der Rotunde vor dem eben genannten Spiegelsaale als Postament einer geringfügigen kleinen Hermesstatue[b]). Dasselbe schmückt die Krönung oder die Dachung des Grabcippus eines L. Statius Asclepiades und weicht, abgesehn von der geringern Arbeit zunächst in der Profilirung von den beiden vorher besprochenen Reliefen ab, indem der Ganymedes hier links und der Adler rechts ist, sodann in Ganymedes' Handlung, welcher dem Adler nicht unter den Hals greift, sondern ihm die Hand, hier die linke, an den einen der weiter, als in den vorigen Nummern ausgespannten Flügel legt, offenbar ebenfalls in zutraulicher und kosender Weise. Im Übrigen sind die Motive wesentlich dieselben wie in No. c und d. Daß die Figur nicht weiblich und Hebe zu nennen sei, wie Zoëga (a. a. O.) wollte, darf als gewiß gelten und wird auch von Kekulé und Stephani übereinstimmend anerkannt.

f) Ein viertes Mal kehrt dieselbe Composition, aber wiederum nach links profilirt, wieder in einem Marmorrelief, von welchem bisher nur in Muchars Geschichte von Steiermark I. Taf. 14. 27 eine für die Kenntniß der Einzelheiten durchaus unzulängliche Abbildung bekannt ist.

Dem Marmorrelief e steht in jeder Beziehung sehr nahe

g) dasjenige auf einer thönernen Lampe, welche Helbig in Pozzuoli erworben hat[c]) und welche besonders dadurch bemerkenswerth ist, daß während namentlich die Anordnung der Haare der menschlichen Figur diese fast als weiblich erscheinen läßt, dieselbe durch die Unterschrift des Namens GAMEDES[d]) ganz unzweifelhaft

---

dies das Relief, welches Winckelmann, Pierres gravées du baron Stosch p. 59 No. 173 als »un beau basrelief dans la vigne de Mr. le Card. Alexandre Albani« anführt und für welches er die Abbildung bei Bartoli, Ant. sepolchri tav. 120 anführt, eine Abbildung, welche Stephani a. a. O. S. 192 als von dem petersburger Exemplar genommen betrachten will. Nach der Beschreibung Roms a. a. O. wäre der Kopf des Ganymedes neu; ich finde in meinem Tagebuche nur ein Stück im linken Arm als ergänzt notirt.

a) Ruinen und Museen Roms S. 645.

b) Dasselbe war früher in der runden Vorhalle des sog. Caféhauses, s. Beschreibung Roms III. II. S. 547 (Indicaz. ant. No. 444), abgeb. früher bei Boissard, Topogr. Rom. III. tab. 85, wiederholt bei Montfaucon, Ant. expl. V. pl. 34, neuerdings in den Ann. dell' Inst. von 1866 tav. d'agg. G. No. 2 mit Text von Kekulé das. p. 122 sq.; erwähnt bei Zoega, Bassiril. II. p. 300 und bei Stephani, Der ausruhende Herakles S. 43 Anm. 3, vergl. denselben im Compte-rendu a. a. O. S. 189 f.

c) Abgeb. in den Annali a. a. O. No. 1, vergl. p. 121.

d) So auf der Abbildung, im Texte giebt Kekulé den Namen so wieder: GAMEDES, also mit ligirtem NVM.

als Ganymedes bezeichnet wird. Die Composition, welche in allen wesentlichen Zügen diejenige von No. e, und zwar in sehr hübschen und anmuthigen Formen, wiedergiebt, findet sich ein drittes Mal, aber in sehr häßlicher Gestalt in

h) dem Relief eines aus der taurischen Halbinsel stammenden Prochus in der Vasensammlung der kaiserl. Ermitage in St. Petersburg[a]), in welchem namentlich Ganymedes zur Mißgestalt geworden ist, während die Motive dieselben geblieben sind. Die Gruppe wird hier von zwei mit Trauben versehenen Weinranken (oder Reben) eingefaßt, während auf der Rückseite der Vase ein Gefäß dargestellt ist, aus welchem sich zwei Ranken derselben Art erheben. Stephani (a. a. O. S. 189) meint, diese Ranken sollten »gewiß« nicht nur auf den Inhalt der dem Adler dargereichten Schale hinweisen, sondern auch an die von dem Dichter der Kleinen Ilias erwähnte Sage erinnern, nach der Zeus dem Laomedon oder dem Tros einen hephaestischen goldenen Weinstock zum Ersatze für den entführten Ganymedes geschenkt habe. Hier dürfte doch sehr zweifelhaft sein, ob man dem römischen Verfertiger eines so späten Gefäßes Kenntniß eines solchen griechischen Sagenzuges zutrauen darf, den uns in einem Fragment aus der Kleinen Ilias ein Scholiast des Euripides und Eustathius[b]) aufbewahrt haben und ob es nicht ungleich näher liegt, die Weinranken so gut wie den den Adler tränkenden Ganymedes als sinnreich genug gewählte Ornamente einer Weinkanne, aber ohne Beziehung des einen auf das andere aufzufassen.

Weiter finden wir in allen Hauptsachen dieselben Motive wieder in

i) einem jetzt zerstörten Wandgemälde aus der Casa dei capitelli colorati in Pompeji[c]). Ganymedes sitzt auch hier fast ganz nackt, doch mit der phrygischen Mütze ausgestattet auf einem niedrigen Felsen und hält dem auf einem höhern ihm gegenüberstehenden Adler eine große, flache Trinkschale (Phiale) mit der linken Hand vor, während er die rechte Hand aufstützt. Auch hier greift der Adler mit der einen Kralle nach der Schale. Den Hintergrund bildet ein Rundbau und eine Gruppe von Bäumen, welche allerdings auf einen irdischen Schauplatz der dargestellten Scene zu schließen uns nöthigen würde, wenn man berechtigt wäre, in einer solchen Decorationsmalerei auf diese Dinge ein entscheidendes Gewicht zu legen.

Endlich giebt es noch eine ziemlich bedeutende Anzahl geschnittener Steine, welche diese Composition in den Hauptsachen übereinstimmend, in mancherlei Einzelheiten, namentlich in solchen der Bekleidung und Attributausstattung des Ganymedes freier variirend behandeln. Sie sind am vollständigsten zusammengestellt von Stephani im Compte-rendu etc. a. a. O. S. 193 f. Allein unter diesen Steinen, theils Cameen, theils Intaglios, sind so viele augenscheinlich und nachweislich moderne und daneben so manche andere, deren antiker Ursprung wenigstens ungewiß, vielfach sogar sehr zweifelhaft ist[d]), daß ein näheres Eingehn auf dieselben

a) (Stephani) Vasensammlung der kais. Ermitage No. 2313, abgeb. im Compte-rendu a. a. O. S. 182 mit Text S. 188.

b) Schol. Eurip. Troad. 821, Eustath. ad Od. λ. p. 1697 lin. 31 sq. s. oben S. 517 Note c.

c) Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens S. 46 No. 158, abgeb. im Mus. Borbon. XI. tav. 36.

d) Vergl. außer Stephani a. a. O. auch Kekulé Ann. dell' Inst. a. a. O. p. 125.

nur für den gerechtfertigt sein würde, welcher sie allesammt entweder im Original oder wenigstens in Abgüssen vergleichen könnte. Diejenigen, welche für echt gelten, schließen sich den Darstellungen in den Reliefen in allem Wesentlichen sehr nahe an, während die modernen oder verdächtigen den Ganymedes bald durch die phrygische Mütze allein, bald durch diese und den Hirtenstab oder weiter durch die Chlamystracht oder endlich durch Verbindung mehrer dieser Gegenstände näher zu charakterisiren beflissen sind.

ANMERKUNGEN UND EXCURSE

ZUM

ERSTEN BUCH.



ZUM ERSTEN CAPITEL.

1) zu S. 3. Vergl. Welcker, Griech. Götterlehre I. S. 169 f. Die nöthigen Einschränkungen zu dem hier von Welcker über den Cultus des Zeus auf Bergesgipfeln Vorgetragenen habe ich in meiner Abhandlung: Zur Erkenntniß und Kritik der Zeusreligion in den Abhandlungen der k. sächs. Ges. der Wissenschaften, philol.-histor. Classe Bd. IV. S. 50 gegeben. Auch mit der längern Dauer der bildlosen Verehrung des Zeus als anderer Götter stimmt Welcker a. a. O. II. S. 192 überein.

2) zu S. 3. Was Creuzer in der Symbolik 2. Aufl. II. S. 535 f., 3. Aufl. III. S. 137 in der Note 1 für den von ihm behaupteten Satz, daß auch den Griechen die Berge Götter gewesen seien, in besonderer Beziehung auf Zeus und den Olymp als Zeus vorträgt, wird ohne Zweifel Wenige überzeugen; mit ursprünglicher naiv-religiöser Anschauung hat dieser Mysticismus wenigstens gewiß nichts zu thun.

3) zu S. 3. Siehe Eckhel, Doct. Num. Vet. III. p. 189, vergl. Creuzer Symbolik 3. Aufl. I. S. 36, II. S. 464, IV. S. 623. Der Argaeosberg kommt in Münzen und übereinstimmend in einigen geschnittenen Steinen (s. z. B. Winckelmann Pierres gravées du baron Stosch II. III. No. 81, Cades, Impronte gemmarie Cl. I A. No. 96 u. 97) meistens mit einer nackten Statue auf dem Gipfel vor, welche in der Rechten eine Phiale oder auch eine Kugel, in der Linken ein Scepter hält und welche Eckhel, gegenüber einer ältern Ansicht, welche in ihr den Kaiser erkannte, wohl unzweifelhaft richtiger als den Genius oder das Symbol des Berges, d. h. also in diesem Falle als Zeus selbst anspricht. Demnächst tritt am häufigsten ein Stern an die Stelle der Statue (so in Münzen, welche unter Caracalla geprägt sind); ferner erscheint der Berggipfel bekränzt oder es sitzt auf demselben ein Adler oder deren zwei; sehr selten (so in unter Gordianus III. geprägten Münzen) ist der Berg ganz kahl. Gelegentlich ist, wie Eckhel bemerkt hat, eine Höhle in demselben dargestellt, aus welcher auch Flammen emporschlagen, was sich aus Strabons Worten XII. p. 538: ἔστι δ' ὅπου καὶ ἑλώδές ἐστι τὸ ἔδαφος καὶ νύκτωρ ἐξάπτονται φλόγες ἀπ' αὐτοῦ erklärt. Nicht eben selten liegt der Berggipfel wie ein losgetrennter Felsblock auf einer Basis, auf welcher dann die Jahreszahl geschrieben zu sein pflegt (so in unter Commodus geprägten Münzen, s. Pélerin, Recueil de médailles I. p. 98, auch in unter den Gordianen geprägten, vergl. Eckhel a. a. O. p. 191 f.) und vereinzelt findet er sich in einem Tempel (so in unter Severus Alexander geprägten Münzen der königl. Münzsammlung in Berlin).

4) zu S. 4. Vergl. Eckhel, Doct. Num. Vet. III. p. 325 sq. Traian hat nach seinem Getensiege dem Zeus Kasios Weihgeschenke gesandt, Hadrian eine Inschrift beigefügt (Suid. v. Κάσιον), womit wohl die Thatsache der Darstellung des Kasiossteines in den Münzen von Traian abwärts zusammenhangt. Die Münzen Traians zeigen den Zeus Kasios als vielzackigen Felsen in einem tetrastylen Tempel, auf dessen Dach ein Adler sitzt (s. Vaillant, Num. Graeca tab. 5., mehrfach wiederholt, so z. B. bei Creuzer, Symbolik, 3. Aufl. III. Taf. VII. No. 31, vergl. S. 203, Millin, Gal. myth. pl. X. No. 40* und sonst); Münzen unter Antoninus Pius geprägt sind ähnlich (s. Vaillant a. a. O. tab. 6. und tab. 11 p. 110); allein andere unter Traian geprägte Münzen (in der königl. Münzsammlung in Berlin) zeigen den Fels nicht sowohl zackig, als fast in der bienenkorbförmigen Gestalt, in welcher der delphische Omphalos bekannt ist und mit geknoteten Taenien behängt, während er in einer unter Septimius Severus geprägten Münze (in derselben Sammlung) in noch mehr konischer Gestalt, langgestreckt und völlig glatt erscheint. Handelt es sich hierbei um eine Umgestaltung des Agalma und die Ersetzung des natürlichen Felsens durch einen bearbeiteten Stein?

5) zu S. 4. Wenn Böttiger, Kunstmythologie II. S. 134 sagt: »ohnstreitig waren die Eichen mit allen Arten von Schalenfrüchten selbst die ersten Repräsentanten des Zeus als wahre Fetische« und behauptet, »die Hauptstelle beim Plutarch de esu carn. T. V. p. 39. Wytt. setzt dies außer Zweifel«, so ist Beides durchaus unbegründet. Vergl. auch Karl Bötticher, Der Baumcultus der Hellenen S. 111 ff. und den Abschnitt: »Eiche« das. S. 406 ff.

6) zu S. 4. Vergl. Berichte der königl. sächs. Ges. der Wiss. 1864. S. 129 ff.

7) zu S. 5. Über den Καππώτας-Stein sowie über diesen delphischen Zeusstein vergl. Näheres in den Berichten der königl. sächs. Ges. d. Wiss. a. a. O. S. 144 ff.

8) zu S. 5. Zu dem Beinamen Sthenios des Zeus vergl. Welcker, Griech. Götterl. II. S. 182 mit Anm. 14, dem ich aber nicht beizustimmen vermag, wenn er sagt: daß der Theseusstein früher Altar des Zeus Sthenios geheißen habe, wolle sagen, er sei ein gewaltiger Fels, so wenig wie ich einsehe, warum Welcker sich dagegen sträubt, diesen Zeus Sthenios als den Gott der Körperkraft anzuerkennen, als welchen ihn grade die hier berührte Sage ganz besonders deutlich bezeichnet, während dem durchaus nicht widerspricht, was wir von den argivischen Σθενία (s. Welcker a. a. O.) erfahren. Ganz so, wie ich glaube, daß es richtig sei, faßt Preller den Zeus Σθένιος Griech. Mythol. 2. Aufl. I. S. 109.

9) zu S. 5. Über den Juppiter lapis vergl. außer Zoega, de obeliscis p. 208 neuerdings Boesigk, de baetyliis p. 16 sq., Preller, Röm. Mythol. S. 220 und m. Aufsatz in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1864 S. 147; über den Terminus Preller a. a. O. S. 228, Berichte a. a. O. S. 142. Die spätere Hermenform des Terminus (s. Preller a. a. O.) geht unsere Frage so wenig an, wie die durchaus verfehlte Verquickung des Terminussteines mit dem von Saturnus anstatt des Juppiter verschluckten bei Lactant. I. 20. Daß aber der nach bekannter Sage in den capitolinischen Juppitertempel mit eingeschlossene Stein des Terminus, das Ur- und Vorbild aller unverrückbaren Grenzsteine, nach der ursprünglichen Anschauung bestimmt ein Repräsentant des Gottes selbst gewesen sei, zeigt sowohl die Notiz des Serv. ad Verg. Aen. IX. 448: unde in Capitolio prona pars tecti patet, quae lapidem ipsum Termini spectat, nam Termino non nisi sub divo sacrificabatur, wie auch der Vers des Ovid Fast. II. 641 sq.:

Termine, sive lapis sive es defossus in agris
Stipes ab antiquis, sic quoque numen habes.

10) zu S. 5. Gegen Welckers Vermuthung, Griech. Götterl. I. S. 221, diese Pyramide sei dreiseitig gewesen und habe bedeutet, daß das All dreiseitig in Zeus als in seiner Spitze zusammenlaufe, habe ich mich schon in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1864 S. 158 Note 117 erklärt. Wenn Schubart im N. Rhein. Mus. XV S. 92 Note * sagt, er glaube, daß Pausanias nur ganz im Allgemeinen von der Figur spreche und daß der Pyramide wie der Säule (der Artemis Patroa) menschliche Köpfe aufgesetzt, vielleicht auch Hände angefügt waren, so weiß ich freilich nicht, was für Gründe er für diesen Glauben haben mag, fürchte aber, daß demselben Nichts als eine mangelhafte Erkenntniß des anikonischen Princips zum Grunde liege, welche auch Andere zu ähnlichen Vermuthungen verleitet hat, vergl. Berichte a. a. O. S. 148 Note 85.

11) zu S. 5. Vergl. Wieseler in den Ann. dell' Inst. 1857 p. 164, Gött. gel. Anz. 1860 Stück 18 u. 19 S. 170 f.

12) zu S. 6. Als Beispiele der im Text erwähnten weiteren Analogien vergleiche außer der Pelopsvase bei Dubois-Maisonneuve, Introduction à l'étude des vases pl. 30, welche das Agalma der Artemis Alpheionia an der Stelle zeigt, wo in den im Texte genannten Vasen dasjenige des Zeus erscheint, auch noch die Herme, vor welcher die AΣIA auf der Dareiosvase in Neapel sitzt (Archaeol. Zeitung 1857 Taf. 103), ferner die Coghill'sche Iovase (Millingen Vases de la coll. Coghill pl. 46, danach in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 37), in welcher das Bild der Hera auf einer Säule, grade so wie die Zeusstele, hinter dem Altar erscheint, auf welchem Io sitzt; Ähnliches gilt von der berliner Iovase (Gerhard, Ant. Bildwerke Taf. 115). Weiter finden wir die Göttin Chryse auf einer Säule hinter dem aus rohen Steinen erbauten Altar in dem Vasenbilde in der Archaeol. Zeitung von 1845 Taf. 35 No. 1, mit der die beiden anderen Bilder derselben Tafel zu vergleichen sind; die Säule hinter dem Altar in dem Vasenbilde daselbst Taf. 36 No. 1 kann auch füglich als ein anikonisches Agalma gelten, obgleich Gerhard a. a. O. S. 179 in ihr vielmehr eine Andeutung des Tempels erkennen möchte. Vergl. ferner noch das Palladion Archaeol. Zeitung 1848 Taf. 13 No. 4, den Apollon auf einer

Säule hinter einem Altar in Millin, Monum. ined. II. pl. 39 (m. Gall. heroischer Bildwerke Taf. XXVI. No. 11), den costümirten Dionysosbaum hinter seiner ἱερὰ τράπεζα Mus. Borbon. XII. 22, die Artemis Lusia in den Denkm. d. a. Kunst I. No. 11 und siehe auch Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1864 S. 164 und das daselbst S. 152 ff. über Stelen- und Säulenagalmata insgemein im weiteren Zusammenhange Beigebrachte.

13) zu S. 6. Über das σκῆπτρον zu Chaeroneia vergl. Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1864 S. 154 f. Was Gerhard, Griech. Mythol. II. § 965 von italischen, angeblich hieher gehörigen Bildungen des Juppiter anführt ist abzulehnen; der Juppiter tigillus ist, wie Preller, Röm. Mythol. S. 232 richtig darstellt, nur allegorisch als Stützpunkt und Tragebalken des Himmels und der himmlischen Erscheinungen aufzufassen, nicht aber als ein wirklich vorhandener Balken verehrt worden; der Nagel in der cella Jovis war, wie abermals Preller a. a. O. S. 231 richtig gezeigt hat, ein Symbol des unwiderruflich festen Schicksalsschlusses, nicht aber ein »Fetisch« des Juppiter. Vergl. noch was Stephani im Compte-rendu de la commiss. imp. archéol. pour l'année 1862 p. 157 ff. über die Sitte des »γομφοῦν« und »clavum figere« in weiterem Zusammenhange vorgetragen hat.

14) zu S. 7. Also nicht, wie Gerhard, Griech. Mythol. § 196 Anm. 1a sagt, als »Burggott von Larissa«. Dieser Umstand muß auch Zweifel gegen O. Müllers, Dorier 2. Aufl. I. S. 62 Note 3 aufgestellte, auf den ersten Blick allerdings ansprechende Vermuthung erregen, der gemäß er den dreiäugigen Zeus mit der Oxylossage in Verbindung bringen möchte; ein aetolischer Cultus des Zeus Triopas ist eben nirgend bezeugt.

15) zu S. 7. Πατρῷος des Priamos von Laomedon her nennt Pausanias diesen Gott II. 24. 3, ἕρκειος in der kürzern Parallelstelle VIII. 46. 2, doch geht aus dem Zusammenhange der erstern Stelle hervor, daß er der ἕρκειος des priameïschen Hauses wirklich war und daß ihn das Wort πατρῷος im Context nur als den ererbten Hausgott, ohne Rücksichtnahme auf die tiefere Bedeutung dieses Wortes bezeichnen soll. Vergl. Gerhard, Prodromus mytholog. Kunsterklärung S. 37 f.

16) zu S. 7. Vergl. Creuzer, Symbolik 3. Aufl. I. S. 43 ff., III. S. 195, O. Müller, Handb. d. Archaeol. § 349. Anm. 2, Welcker, Griech. Götterl. I. S. 162 f. Böttiger, Kunstmythol. II. S. 139 dagegen nennt Pausanias Erklärung »viel zu gezwungen« und meint, durch die drei Augen sei die Allwissenheit des Allüberschauenden (ἐπόψιος) angedeutet worden. Schwenk, Etymol. mythol. Andeutungen S. 44 dachte an einen Gott der drei Jahreszeiten und Lauer, System der griech. Mythol. S. 203 an einen »Blitz-Zeus« mit Hinweisung auf die Kyklopen, durch welchen jedoch Nichts erklärt wird. Auf einen Zeus als Herrscher in den drei Reichen der Natur, welchen Panofka in seinem Aufsatz »über verlegene Mythen« (Abhandlungen der berliner Akad. v. Jahre 1839 S. 19 mit Taf. I. No. 4 und 5, wiederholt bei Creuzer, Symbolik 3. Aufl. III. I. Taf. 6. No. 26 u. 27) in zwei Gemmenbildern nachgewiesen hat, wird im XIII. Capitel zurückzukommen sein; als Abbilder des alten argivischen Holzbildes können diese Gemmenbilder natürlich nicht gelten, wenngleich Creuzer a. a. O. S. 204 richtig sagt, daß sie »denselben Begriff darstellen« wie der dreiäugige Zeus auf der Larissa von Argos. Es ist deswegen auch mehr als fraglich, ob wir den Zeus dieser Gemmendarstellungen mit dem Namen Triopas belegen dürfen, obgleich Welcker a. a. O. dies thut.

17) zu S. 8. Vergl. O. Müller, Handbuch d. Archaeol. §. 71. Anm. 2, meine Schriftquellen No. 295—301, Geschichte der griech. Plastik 1. Aufl. I. S. 74 mit Anm. 6 S. 180. Welcker, Griech. Götterl. II. S. 192 setzt den Kypselidenzeus gegen das Jahr 600 v. u. Z. (Ol. 45) an und nennt den Zeus des Klearchos von Rhegion (Pausan. III. 17. 6) »viel älter«; hierauf ist seines Ortes im Text S. 10, vergl. Anmerkung 25 entgegnet worden.

18) zu S. 8. Bei Plin. N. H. XXXV. 157 lesen neuestens van Jan und Urlichs (Chrestom. Plinian.) nach dem Bambergensis (vulcani veis): Vulcam Veis accitum, womit auch Detlefsen, de arte Romanorum antiquissima, particula I. Glückstadt 1867 p. 3 übereinstimmt. Sonst las man den Namen, abgesehn von der falschen und auf Interpolation der Handschriften beruhenden Form Turanius oder Turianus von Fregellae: Volcanius (so Sillig in seiner Ausgabe des Plinius, Brunn, Künstlergeschichte I. S. 529) oder auch Volcatius von Veji.

19) zu S. 8. Vergl. Preller, Röm. Mythol. S. 192 ff., Brunn, Künstlergeschichte I. S. 529 f. Ein älteres Holzbild des Juppiter, welches er auf die Stiftung des Romulus zurück-

führen zu wollen scheint, glaubt Böttiger, Kunstmythologie II. S. 192 aus den Versen des Tibull. I. 10. 20 sq.:

Tunc melius tenuere fidem cum paupere cultu
Stabat in exigua ligneus aede deus

belegen zu können, mit denen er die Verse des Ovid. Fast. I. 201 sq., welche sich auf den Juppiter des Tarquinius zu beziehn scheinen, wohl mit Unrecht verbindet. Allein wenn man auch zugestehn will, daß hier von einem Juppiter die Rede sei, so ist doch zweifelhaft, ob der Dichter von einer einzelnen bestimmten Statue spricht und es muß in Abrede gestellt werden, daß er sich auf die erste, von Romulus auf dem Capitol erbaute Cella Jovis beziehe oder über das Alter des von ihm gemeinten Holzbildes irgendwie genauer aussage. Die gute alte Zeit meint der Dichter gewiß, aber daß wir berechtigt wären, die von ihm erwähnte Statue mit Böttiger »die älteste stehende Jupiterbildsäule von Holz« zu nennen und zu behaupten, eben diese habe in der romulischen Cella gestanden, dies ist zu bestreiten. Wenn ferner Gerhard, Griech. Mythol. § 202. Anm. 5c mit Berufung auf Lenormant, Nouvelle galérie myth. p. 41 sq. sagt, altrömisch sei des Jupiter Bildung als vereinzelter Kopf (Tolus) gewesen, so unterliegt auch dies gerechten Bedenken. Man vergleiche was Preller, Röm. Mythol. S. 192 f. über dieses caput Toli oder caput Oli und das Capitolium beigebracht hat.

20) zu S. 9. Für das Chronologische vergl. m. Geschichte der griech. Plastik 2. Aufl. I. S. 75 ff. Wenn neuerlich Urlichs, Skopas' Leben und Werke S. 219—227 die Chronologie der kretischen Meister Dipoinos und Skyllis in sehr einleuchtender Weise berichtigt und für dieselben ein etwas höheres Alter nachgewiesen hat, als man früher annahm, so ändert dieses das Datum ihrer Schule in der Peloponnes nicht wesentlich; denn wenn nach der chronologischen Übersicht bei Urlichs S. 227 die größte Lehrthätigkeit der Kreter in der Peloponnes um Ol. 54 beginnt und sich bis Ol. 58 ausdehnt, so fallen natürlich die selbständigen Arbeiten ihrer Schüler der Hauptsache nach in den Anfang der 60er Oll. und etwas über deren Mitte hinaus.

21) zu S. 10. Aus welchen Gründen Urlichs in den Ann. dell' Inst. von 1838 p. 266 annimmt, diese Gruppe habe aus kleinen Statuen (piccole statue di cedro) bestanden, weiß ich nicht; in dem Material aber, sollte Urlichs aus diesem seine Meinung abgeleitet haben, liegt eine Begründung derselben gewiß nicht, da wir Holzbilder von allen Maßen bis zur Kolossalität kennen.

22) zu S. 10. Diese Rolle theilt dem Zeus auch O. Jahn zu, Archaeol. Zeitung 1862 S. 316 f., welcher sich die Gruppe als in streng symmetrischer Anordnung wahrscheinlich so aufgestellt denkt: Herakles und Acheloos in der Mitte, Athena auf jener, Ares auf dieser Seite, so daß kaum etwas Anderes übrig bleibt, als Zeus und Deïaneira für die äußersten Figuren auf den Flügeln der Gruppe zu nehmen, jene hinter Athena, diesen hinter Ares aufgestellt. Allein Jahn fühlt sehr wohl, daß diese Aufstellung der Beschreibung des Pausanias nicht recht entspreche, der Zeus und Deïaneira zusammen nenne, wie sie in der That zusammen gehören, und meint, daß wenn man die seltenere Form der Aufstellung im Halbkreise annehmen dürfte, Zeus und Deïaneira den mittleren Platz ganz passend eingenommen haben können; allein davon hätte Pausanias wohl ein Wort gesagt. Allerdings wahrscheinlich; allein wenn man einmal Herakles und Acheloos trennt, was durch nichts im Context der Stelle verboten wird, so könnten auch auf einer grade fortlaufenden Basis Zeus und Deïaneira die Mitte eingenommen haben, und dies ist in alle Wege das Wahrscheinlichste. Man denke nur an eine Aufstellung, welche derjenigen der westlichen Aeginetengruppe entspricht, also Zeus und Deïaneira, sowie hier Athena etwas zurückstehend, so, daß Herakles und Acheloos einander gegenüber kommen, wie die Lanzenvorkämpfer der Aeginetengruppe. Daß die Gruppe des Dontas durch die Entfernung der Athena in Unordnung gerathen sei, kann ich Jahn nicht glauben. Übrigens darf hier nicht unerwähnt bleiben, daß in den Vasenbildern, welche den Kampf des Herakles und Acheloos darstellen (s. außer Jahn a. a. O. besonders Gerhard, Auserles. Vasenbb. II. S. 106 ff.), als Zuschauende wohl Athena, Hermes, Jolaos außer Deïaneira erscheinen, aber nicht ein einziges Mal Zeus. Dafür tritt in mehren Beispielen Oineus als bärtiger Greis mit dem Scepter im weiten Mantel auf. Liegt es nach dieser Thatsache besonders fern, anzunehmen, daß sich Pausanias in der Benennung der

entsprechenden Figur in der Gruppe geirrt habe, und daß mit der in Frage stehenden Person in der That nicht Zeus, sondern Oineus gemeint gewesen sei? Daß im Prolog von Sophokles' Trachinierinen durch den Vers (26):

τέλος δ' ἔθηκε Ζεὺς Ἀγώνιος καλῶς

eine persönliche Anwesenheit des Zeus bei dem Kampfe des Herakles und Acheloos ausgedrückt werde, wie Urlichs in den Ann. dell' Inst. von 1839 p. 266 annimmt, der dies als Parallele zu der Gruppe des Dontas anführt, ist durchaus nicht zuzugestehn.

23) zu S. 10. Allerdings nimmt dies Welcker, Griech. Götterl. II. S. 211 an, indem er keine Lücke an der zweiten Stelle im Texte des Pausanias gelten läßt und folglich die neben Heras Throne stehende bärtige und behelmte Figur zu einem Zeus Areios macht, wie er auf einer bekannten Münze von Jasos in Karien (Müller-Wieseler, Denkm. d. a. Kunst II. No. 21) vorkommt. Anders Brunn, Künstlergesch. I. S. 46, der gleich mir eine zweite Lücke in Pausanias' Worten annimmt und frageweise Ares' Namen in dieselbe setzt. Eine Lücke und den Ausfall eines Götternamens nahm auch Panofka an Ann. dell' Inst. von 1830 p. 107 sq., wollte aber den Namen des Hermes in die Lücke setzen, indem er sich für dessen Ausstattung mit dem Helm, offenbar sehr wenig passend, auf den ganz vereinzelten behelmten Hermes von Onatas berief, welchen die Pheneaten in Olympia weihten (Pausan. V. 27, 8.), der aber mit der hier in Rede stehenden Gruppe entfernt Nichts zu schaffen hat. Panofka will den Hermes hier als »ministre des dieux« herbeiziehn, als welcher er jedoch am wenigsten behelmt zu denken ist, und macht gegen die Supplirung von Ares' Namen in einer Note geltend, bei Ares verstehe sich der Helm so ziemlich von selbst. Als ob Pausanias nicht unzählbare Male Attribute von Götterstatuen angäbe, welche sich eben so sehr von selbst verstehn wie der Helm bei Ares! Der Gedanke an Ares als den Sohn von Zeus und Hera (»fils de Junon« sagt überflüssigerweise Panofka) ist der einzige, welcher durch die Gruppe selbst nahe gelegt wird.

24) zu S. 10. Will man im Texte des Pausanias das Wort ἀπλᾶ nicht anerkennen, sondern glaubt man es durch einen Künstlernamen ersetzen zu müssen, so verdient nach dem ganzen Zusammenhange der Stelle, in welcher die fraglichen Worte stehn, Brunns Vorschlag: Δόντα den Vorzug vor anderen Conjecturen wie: Ἀγελάδα wie Jacobs, Vermischte Schriften V. S. 483 f. und Kayser, N. Rhein. Mus. V. S. 349, Ἀγία wie Panofka, Monatsberichte der berl. Akad. v. 1853 S. 223 lesen wollte. Daß man übrigens, wie dies freilich noch ganz vor Kurzem geschehn ist, die Beibehaltung des ἀπλᾶ nicht durch Berufung auf die angeblichen σκολιὰ ἔργα bei Strabon. XIV. p. 640 vertheidigen könne, darf man gewiß nennen; denn es darf als erwiesen betrachtet werden, daß diese σκολιά in Σκόπα ἔργα verändert werden müssen, also zu den ἔργα ἀπλᾶ nicht den Gegensatz bilden, den man früher in ihnen gesucht hat. Vergl. Jacobs a. a. O. III. S. 476, V. S. 483 und in Böttigers Amalthea II. S. 237, Welcker im Kunstblatt von 1827 S. 326, im Rhein. Museum von 1835 S. 351 und in seiner Griech. Götterl. II. S. 211, Brunn, Künstlergesch. I. S. 320, Urlichs, Skopas' Leben und Werke S. 114 und Meinecke, welcher die Änderung Σκόπα ohne Weiteres in den Text seiner Ausgabe des Strabon gesetzt hat. Wohl aber hat Schubart an der im Texte Note d genannten Stelle das ἀπλᾶ bei Pausanias durch Berufung auf den ἀνδριὰς ἀπλοῦς καὶ ἀρχαϊκὸς τῇ ἐργασίᾳ, welcher in Plutarchs Publicola 19 vorkommt, kräftig gestützt, und wenn man hiergegen mit Kayser a. a. O. sagen wollte, die Concinnität des Satzes erfordere im Gegensatze zu den Horen des Smilis im Vordersatze an dieser Stelle ebenfalls einen Künstlernamen so würde man das mit zweifelhaftem Rechte thun, denn auch dieser Satz ist concinn: jene Statuen hat ein namhafter Meister wie Smilis gemacht, diese dagegen sind (alterthümlich) einfache Arbeiten.

25) zu S. 11. Über den Namen und die Chronologie des Klearchos (nicht Learchos) von Rhegion vergl. Brunns Künstlergesch. I. S. 49, der ebenfalls an der Authentie der Überlieferung über den Urheber der fraglichen Statue bei Pausanias festhält, wogegen neuerlich wiederum Welcker, Griech. Götterl. I. S. 213, II. S. 192, ohne sich über die Chronologie des Künstlers auszulassen, die Statue des Zeus Hypatos in Sparta mit Pausanias ohne Weiteres das älteste von allen Erzwerken und namentlich viel älter als den Kypselidenzeus (s. oben Anmerk. 17) nennt. Gänzlich verfehlt ist der Vorschlag von Bursian in der Hall. Allg. Encyclopädie Sect. I. Bd. 82. S. 406 Anm. 65, der alterthümlichen Technik der Statue in Sparta

wegen als ihren Meister einen ältern Klearchos von Rhegion von demjenigen Klearchos von Rhegion zu trennen, welcher Dipoinos' und Skyllis' Schüler war. Wie wenig weit man mit solchen Verdoppelungen von Künstlernamen kommt, hat Brunn an einer ganzen Reihe von Fällen schlagend nachgewiesen, hier aber ist sie in ganz besonders hohem Grade unsicher.

26) zu S. 11. Zu dem Folgenden vergl. meinen Aufsatz: Die zwei Zeusbilder des Ageladas im N. Rhein. Museum von 1866 S. 122 ff., wo das im Texte Gesagte noch etwas ausführlicher motivirt und in seinen Einzelheiten belegt ist. Zu der Frage, ob der ithomaeische Zeus von Ageladas selbst herrühre oder eine Copie nach ihm sei, vergl. Brunn, Die Kunst bei Homer u. s. w. in den Abhandlungen der k. bayr. Akad. d. Wiss. 1. Classe XI. Bd. III. Abth. S. 49 und meine Geschichte der griech. Plastik 2. Aufl. I. S. 104 mit der Anmerkung 44 S. 204.

27) zu S. 17. Wenn Schubart in Fleckeisens Jahrbb. für Philologie 1868 S. 160 gegen Urlichs' Vorschlag zur Ausfüllung der Lücke geltend macht, Pausanias sage wohl: τὸ ἐπίγραμμα ἔχει, δηλοῖ, σημαίνει, λέγει, nie aber, so viel er sich erinnere φησί, so hat er wohl VI. 14. 12 übersehn, wo es heißt: καὶ ἑστηκότα ἄνδρα παρὰ τὸν ἵππον φησὶ τὸ ἐπίγραμμα εἶναι Ξενόμβροτον κ. τ. λ.

28) zu S. 18. Es erhellt schon hieraus, wie vollständig bodenlos die Behauptung Böttigers, Kunstmythol. II. S. 142 sei, die in der Altis von Olympia von Pausanias gesehenen Zeusstatuen seien »gewiß zum größten Theile Werke des älteren Styls« gewesen. Doch sei hier ein genauerer Nachweis gegeben. Von den von Pausanias aufgezählten 42 oder 43 Statuen stammen No. 1—6 (Paus. V. 21. 2—3) aus Ol. 98, No. 7—12 (V. 21. 5) aus Ol. 112, No. 13 u. 14 (das. 8) aus Ol. 178, No. 15 u. 16 (das. 15) aus Ol. 226, No. 17 u. 18 (das. 17) aus Ol. 192, No. 19 (das. 18, wenn überhaupt eine Statue gemeint ist) aus Ol. 221, No. 20 (V. 22. 1) ist undatirbar, No. 21 (das.) desgleichen, No. 22 (das. 2 in der Gruppe von Lykios, Myrons Sohne) ist aus ca. Ol. 90 ff., No. 23 (das. 5, von Aristonoos) wahrscheinlich aus vor Ol. 80, No. 24—26 (das. 6. 7. und 23. 1) undatirbar, No. 27 (das., von Anaxagoras) stammt aus Ol. 75—80, No. 28 (das. 5) ist undatirbar, No. 29 (das. 6) archaïsch, No. 30 (das. 7, von Ariston und Telestas) vermuthlich vor Phidias, No. 31 (24. 1, von Musos) undatirbar, No. 32 (das., von Askaros von Theben) vermuthlich vor Phidias, No. 33 (das. 2) undatirbar, No. 34 (das. 3, lakedaemon. Weihgesch. nach dem zweiten messen. Kriege) stammt aus nach Ol. 28, No. 35 (das. 4, Weihgesch. des Mummius) aus nach Ol. 158, No. 36 (das.) wahrscheinlich aus nach Ol. 104, No. 37 (das. 5) mag alt sein, No. 38 (das., von Aristokles, Kleoitas Sohne) ist nach Phidias, ca. Ol. 90, No. 39 (das. 6, Weihgesch. des Mikythos) aus Ol. 75—78, No. 40 u. 41 (das. 6. u. 7) sind undatirbar, No. 42 (das. 8, Mummius) aus nach Ol. 158, endlich No. 43 (das. 9, Zeus Horkios) undatirbar. Demnach fallen vor Phidias erweislich oder vermuthlich 8 Statuen, nach Phidias ihrer 24 und undatirbar sind 11; Summa 43.

29) zu S. 20. Auf diesen Zeus Eleutherios will Cavedoni in der Archaeol. Zeitung von 1847 S. 128 den jugendlichen Kopf einer plataeischen Münze der Prokesch-Ostenschen Sammlung, abgeb. in der Archaeol. Zeitung von 1846 Taf. 43 No. 32 beziehn, doch ist die Richtigkeit dieser Zurückführung wohl zweifelhaft und das Citat aus Aelian (Var. Hist. XIII. 17), welches Cavedoni beibringt, um die Identität des Zeus Hellanios mit dem Eleutherios und die Jugendlichkeit auch dieses letztern zu erweisen, ist falsch. Vgl. oben S. 196 f. In Münzen von Syrakus, welche einen schönen jugendlichen Zeus Hellanios haben, ist der Zeus Eleutherios entschieden bärtig.

30) zu S. 20. Als hieratisch-archaistisch erkennt auch Gerhard im Prodromus mytholog. Kunsterklärung S. 12 diese samische Gruppe an, welche in der That bei aller Rohheit der Arbeit nicht die Merkmale echt alterthümlicher Kunst an sich trägt, vielmehr sehr deutlich ihrer mehre einer späten Nachahmung. Gleichwohl scheint sie Abeken in den Annali dell' Inst. 1838 p. 24 für echt gehalten zu haben.

31) zu S. 20. Die frühesten, ungenauen Abbildungen sind in Fellows: A journal written during an excursion in Asia Minor 1838, Lond. 1839 p. 231 und in desselben: An account of discoveries in Lycia being a journal kept during a second excursion in Asia Minor 1840, Lond. 1841. p. 170; danach ist die Tafel in der Archaeol. Zeitung von 1843. Taf. 4 copirt. Eine genaue Zeichnung von Hrn. G. Scharf jun. ist gestochen in den Mon. d. Inst. IV. tav. 3 und wiederholt in der Archaeol. Zeitung von 1855. Taf. 73 sowie in meiner Geschichte der griech. Plastik 2. Aufl. I. Fig. 30. S. 156. Die früheste deutsche Besprechung ist von

Panofka in der Archaeol. Zeitung 1843 S. 49 ff.; ihm folgt E. Braun im N. Rhein. Mus. III (1845) S. 481 ff. in den Annali dell' Inst. XVI. (1844) p. 133 ff. und im Bullettino dell' Inst. von 1845 p. 14 sq. Dann ist zunächst Welcker zu nennen, welcher in dem Zusatzparagraphen 90* in der dritten Ausg. von O. Müllers Handbuch 1848 eine kurze Erörterung des Monuments gab, welche jetzt wiederholt ist in seinen Alten Denkmälern V. S. 240 ff., während W. auch in seiner Götterlehre I. S. 165 das Harpyienmonument und insbesondere die drei thronenden Götter kurz berührt. — Am meisten für die Gesammterklärung that unstreitig Ernst Curtius in der Archaeol. Zeitung von 1855 S. 1 ff., dessen Deutungen man ziemlich allgemein gefolgt ist, während dieselben neuerdings von mehren Seiten bestritten worden sind, so von Friederichs in seinen Bausteinen zur Gesch. d. griech. Plastik S. 37 f. und von Conze in der Archaeol. Zeitung von 1869 S. 78 f., aber nicht durchweg in überzeugender Weise; vergl. m. Gesch. der griech. Plastik 2. Aufl. I. S. 154 ff. und Curtius in der Archaeol. Zeitung von 1869 S. 111 f.

32) zu S. 21. Panofka, allerdings in Betreff der Attribute durch die Mangelhaftigkeit der ihm vorliegenden Zeichnung irre geleitet, nannte (a. a. O. S. 66) den Gott der Südseite Zeus Teleios, den der Ostseite (S. 55) Hypsistos, den der Nordseite (S. 70) Chthonios, den er (S. 55) zugleich die Stelle eines Poseidon Phytalmios vertreten läßt; Braun, welcher im Rhein. Mus. a. a. O. auf die besondere Namengebung verzichtet, erklärt im Bullettino a. a. O. und in den Ann. a. a. O. p. 151 den Gott der Südseite für Zeus, denjenigen der Ostseite (p. 145) für Poseidon, denjenigen der Nordseite (p. 146) für Hades-Pluton. Curtius verzichtet a. a. O. S. 10 auf die besondere Benennung der Gestalten der Süd- und Nordseite, nimmt aber für diejenige der Ostseite den Namen Hypsistos, den er mit dem Lykeios identificirt, in Anspruch und erklärt das tritonartige Wesen an der Armlehne des Thrones dieses Gottes für ein Wesen der Art, wie Python, der fischschwänzig, wie auch der delphische Drache auf Spiegelzeichnungen vorkomme, gebildet sei. Welcker a. a. O. verzichtet auf besondere Nomenclatur, ja er spricht es gradezu aus, daß der sich aufdrängende Gedanke an die drei Zeus durch das bärenartige Thier unter dem Stuhle des einen, den Triton als Ornament unter der Armlehme des zweiten nebst der Granatblüthe in seiner Hand und endlich durch die Granatäpfel in beiden Händen des dritten Gottes nicht unterstützt werde.

33) zu S. 22. In Betreff der Erklärungen, früherer entschieden unbegründeter sowie der in der Hauptsache richtigen genügt es hier vorweg auf die Abhandlung von Richard Förster: Die Hochzeit des Zeus und der Hera u. s. w. Breslau 1867 (Winckelmannsfestprogramm) S. 43 f. mit Anmerkung 6 zu verweisen.

34) zu S. 22. Wenn O. Müller diesen Altar im Handb. § 96. 22 für »vielleicht eine Nachbildung des βωμὸς Δώδεκα Θεῶν der Peisistratiden um Ol. 64« erklärt, so muß dies um so ungewisser erscheinen, als wir erstens von einer Reliefverzierung dieses peisistratischen Altars Nichts wissen nnd zweitens durch Nichts berechtigt sind, anzunehmen, derselbe habe, wenn er überhaupt reliefgeschmückt war, in der Weise, wie der erhaltene, mit den Bildern der Zwölf Götter die Dreivereine der Horen, Chariten, Moiren verbunden. Bei der bekannten Zweizahl der attischen Horen Θαλλὼ und Καρπώ ist sogar die Zurückführung des Reliefs im Louvre auf ein altattisches Vorbild sehr bedenklich, obgleich dieselbe auch Petersens (in seiner Note a zum Text S. 22 genannten Schrift) Zustimmung gefunden hat. Richtigere Ansichten über dies Monument entwickeln Friederichs, Bausteine u. s. w. No. 68 und Fröhner, Notice de la sculpture antique du Musée du Louvre p. 6, welcher auch p. 8 die Litteratur vollständig aufzählt. Auf die zahlreichen Restaurationen, von denen die Figur des Zeus nicht betroffen wird, ist bei Besprechung der von ihnen verunstalteten Figuren zurückzukommen.

35) zu S. 22. Vergl. die Erklärungsversuche bei Wieseler im Texte zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 197 und den neuesten bei Friederichs, Bausteine u. s. w. No. 69; es wird auf dieselhen an einem andern Orte zurückzukommen sein; daselbst sollen auch die Bemerkungen über die a. a. O. nicht vollständig angegebenen Ergänzungen mitgetheilt werden, welche ich mir vor dem Original notirte. Die Figur des Zeus gehört nicht zu den ergänzten.

36) zu S. 22 Note c. Vergl. noch Beschreibung Roms III. II. S. 467, Lenormant, Annali dell' Inst. 1830 p. 234, dann besonders Welcker a. a. O. S. 14 f. und neuestens Förster in seiner in Anm. 33 genannten Abhandlung S. 26. Das Monument ist, wie bekannt, zum

Theil ergänzt und stark überarbeitet, Letzteres in noch höherem Grade, als man bisher anerkannt hat; die Seite aber, um welche es sich hier handelt, ist unverletzt in den Figuren, obgleich ein Bruch zwischen der ersten und zweiten derselben hindurchgeht. Daß der Vogel auf dem Scepter des Zeus ein Adler und keineswegs ein Kukkuk sein solle, kann vor dem Monumente selbst Niemandem zweifelhaft erscheinen, alle Debatten über diesen Punkt sind durch Ungenauigkeiten der Abbildungen höchst überflüssigerweise veranlaßt worden

37) zu S. 26. Ich verdanke die im Text entwickelte bessere Einsicht in die Natur des Mannes auf den rheginer Münzen brieflicher Mittheilung des Herrn Dr. Julius Friedlaender in Berlin. Den bisher üblichen Namen des Zeus (schlechthin) für diese Figur hatte früher nur Panofka in s. Abhandlung: Trophonios in Rhegion (Abhh. d. berl. Akad. von 1848) angefochten und durch den eben so verkehrten des Trophonios oder Zeus Trophonios ersetzt.

38) zu S. 29 (wo die Ziffer der Anmerkung Zeile 14 v. u. ausgesprungen ist). Wenn Förster in seiner anerkennenswerthen, in Anmerkung 33 genannten Abhandlung unter den schwarzfigurigen Vasengemälden, welche er S. 27 ff. auf den ἱερὸς γάμος des Zeus und der Hera bezieht, auch S. 30 Note h mehre solche anführt, in welchen der von ihm für Zeus gehaltene Bräutigam bartlos dargestellt ist, so gehört dieser Umstand nach meinem Dafürhalten mit zu denjenigen, welche die gesammte Erklärung dieser Vasengemälde aus dem genannten Mythus in Frage stellen. Doch wird hierauf in der Kunstmythologie der Hera näher einzugehn sein.

39) zu S. 33. Vergl. Welcker in der Zeitschrift für Gesch. u. Auslegung d. alten Kunst S. 235. Diese Tracht kehrt ähnlich in mehren statuarischen und auch sonstigen archaischen und archaistischen Darstellungen verschiedener Personen, besonders des bärtigen Dionysos und seiner Priester wieder, so statuarisch z. B. bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 696 A, 1641. A; pl. 770 B, 1907 B. in Relief z. B. in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 549, auch bei dem Priester mit dem Weihwedel auf der dresdener Dreifußbasis, nur in den beiden letztgenannten Beispielen ohne den Faltenkranz um den Hals.

ZUM ZWEITEN CAPITEL.

40) zu S. 34. Die wichtigere ältere Litteratur über den Zeus des Phidias ist verzeichnet in Müllers Handb. § 115. 2 und noch ungleich vollständiger in dem Aufsatze von Rathgeber über den olympischen Zeus in der Allgem. Encyclopaedie Sect. III. Bd. 3. S. 256—293. Von Neueren ist außer auf Rathgeber a. a. O., den Schubart in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1849 S. 385 ff. in vielen Punkten mit Glück bekämpft und widerlegt, auf Prellers Abhandlung in derselben Encyclopaedie Sect. III. Bd. 22 S. 187 ff. und auf Brunn in den Ann. dell' Inst. 1851 p. 108 sqq. Künstlergeschichte I. S. 168 ff. zu verweisen, denen ich meine Aufsätze in den Symbola philologorum Bonnensium S. 603 ff. (über die Composition der Statue insgesammt) und in den Sitzungsberichten der k. sächs. Ges. d. Wissensch. von 1860 S. 173 (über den Kopf des phidias'schen Zeus insbesondere) hinzufüge.

41) zu S. 34. Über den Thron des olympischen Zeus genügt es, auf Brunns Erörterungen a. d. a. Orten zu verweisen, welcher, nachdem Frühere vielfach geirrt haben, meiner Überzeugung nach im Wesentlichen das Richtige getroffen und den Gegenstand erschöpft hat. Diejenigen einzelnen Punkte, in welchen ich anderer Ansicht bin, als Brunn, habe ich in den Symbola a. a. O. S. 608 ff. angegeben, vergl. auch m. Gesch. d. griech. Plastik 2. Aufl. I. S. 230 f.

42) zu S. 35. Den Angriff auf die Echtheit der eleischen Münze mit der ganzen Gestalt des phidias'schen Zeus machte Hr. Birket-Smith in Copenhagen in der Archaeol. Zeitung von 1862 S. 339, freilich mit sehr schwachen Gründen, jedoch nicht ohne Bursians (Allgem. Encyclopaedie Sect. I. Bd. 82 S. 438 Note 31) Zustimmung zu finden. Mit archaeologischen Gründen habe ich Hrn. Birket-Smith bekämpft in den Symbola a. a. O., mit numismatischen hat ihn Julius Friedlaender aus dem Felde geschlagen in den berliner Blättern für Münz- Siegel- und Wappenkunde III. S. 1 ff. Zum Überfluß ist Friedlaenders Erklärung der auf den ersten Blick auffallenden Aufschrift der Münze ΑΔΡΙΑΝΟϹ ΔΙϹ ΑΥΤΟΚΡΑΤѠΡ in dem Sinne von δὶς σεβαστός epigraphisch von Henzen bestätigt worden durch die megarische Inschrift im

Corp. Inscript. Graec. No. 1072, wo dieselbe Formel vorkommt; vergl. Bullettino dell' Inst. von 1866 p. 72, Archaeol. Zeitung von 1866 Anz. S. 229*.

43) zu S. 36. Über diejenigen Monumente (Münzen von Elis, Pisa, Arkadien und Philipps II.), welche für den Kopf den nächsten Anspruch zu haben scheinen, den Zeus des Phidias wiederzugeben, habe ich in meinem Aufsatz in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1866 S. 180 ff. näher gehandelt, zugleich andere Denkmäler, welche man bisher ohne volle Berechtigung zur maßgebenden Vergleichung herangezogen hatte, ablehnend. Für die ganze Gestalt giebt es kein Monument, welches darauf Anspruch hätte, von dem Zeus des Phidias unmittelbar abzustammen; seinen Geist athmet natürlich am meisten der Zeus im Parthenonfriese.

44) zu S. 36. Der genaue Sinn dieser Worte steht keineswegs fest; Böttigers Vorstellung, Kunstmythol. II. S. 154, das Scepter sei mit Streifen und Stiften von allen damals bekannten Metallen in Windungen und Blumen (!) in eingelegter Arbeit malerisch, vielleicht selbst nach einer prismatischen Abstufung (!) verziert gewesen, beruht auf keinem Zeugniß und trifft ganz sicherlich nicht das Rechte; das Scepter, welches Quatremère de Quincy: Le Jupiter Olympien pl. 13 p. 274 zeichnete, sieht kindisch und barbarisch zugleich aus; Brunns Übersetzung (Künstlergeschichte I. S. 169) »mit allen Arten von Metall geschmückt« hält sich im Unbestimmten. Tektonisch oder ornamental wird ein Beschlagen des Scepters mit Buckeln aus verschiedenem Metall, vielleicht auf dunkelm (Ebenholz-)Grunde am wahrscheinlichsten sein, so daß das Scepter des Zeus an jenes homerische (Il. I. 246) χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον erinnern würde; eine besondere ornamentale Hervorhebung des Knaufs und vielleicht auch des untern Schaftendes, wie sie uns einige in Reliefen und Vasengemälden erhaltene Scepter zeigen, ist dadurch nicht ausgeschlossen. Ein solches mit Buckeln beschlagenes Scepter führt Zeus mehrfach in Vasenbildern, vergl. z. B. Mon. dell' Inst. II. 30, VI. 42, VI u. VII. 71, Compte-rendu de la comm. imp. d'archéol. de St. Pétersb. 1860 Taf. 2 und sonst. Daß aber διανθίζειν auch im Allgemeinen: verzieren, schmücken heißt ist bekannt, die Belege, zumal aus der spätern Graecität giebt jedes Lexicon.

45) zu S. 36. So steht in unseren Texten. Schubarts Annahme a. a. O. S. 390, ἀετὸς sei Glossem zu ὄρνις und habe χρυσοῦ verdrängt, mit welchem Worte auch der folgende Satz beginnt, hat Manches für sich, aber doch nichts Zwingendes. Daß der Vogel auf dem von allen Metallen glänzenden Scepter von Gold gewesen sei, versteht sich ungefähr eben so von selbst, wie daß er ein Adler war, ja vielleicht noch ein bischen eher, da der Adler doch nicht des Zeus einziger Vogel war, und er, freilich nicht hier, auch den Kukkuk führen konnte; und Trivialitäten berichtet Pausanias auch sonst. Freilich darf man nicht verkennen, daß ὁ δὲ ὄρνις ἐστὶ χρυσοῦ· χρυσοῦ δὲ καὶ τὰ ὑποδήματα logischer sei als ὁ δὲ ὄρνις ἐστὶν ἀετός· χρυσοῦ δὲ u. s. w.; allein da sich das χρυσοῦ δὲ καὶ τὰ ὑποδήματα füglich auf die mehrfach vorhergegangenen Erwähnungen des Goldes (ὁ θεὸς χρυσοῦ πεποιημένος ..... φέρει Νίκην καὶ ταύτην χρυσοῦ) beziehen kann, von denen es die Angabe über das von allen Metallen glänzende Scepter mit dem Adler trennt, so ist die Wiederaufnahme der Erklärung »von Gold sind ferner« u. s. w. ebenfalls nicht unlogisch, und ich sehe keinen Anlaß zur Änderung des Textes. Daß übrigens beiläufig der Adler auf dem Scepter »mit gesenkten Flügeln schlummernd gesessen« habe, wie Böttiger, Kunstmythol. II. S. 155 meinte, ist nicht allein durch Nichts zu erweisen, sondern in hohem Grade unwahrscheinlich und klingt sehr modern sentimental.

46) zu S. 36. Preller wollte a. a. O. S. 188 ἀνθῶν τὰ ἠρινὰ statt ἀνθῶν τὰ κρίνα lesen, wogegen Schubart in der Zeitschr. für d. Alterth.-Wiss. v. 1847 S. 229. 1849 S. 390 gewichtige Einwendungen erhebt, die neuerdings durch von Leutsch in der Archaeolog. Zeitung von 1861 S. 199 bestätigt und durch den Nachweis verstärkt werden, daß wahrscheinlich die Lilien als die schönsten Blumen gewählt worden sind, die an Prächtigkeit nur durch das Gold übertroffen wurden, so daß in Gold und Lilien verbunden die schönsten Stoffe der Welt zusammenwirkten. Ein genügender Grund bei Pausanias zu ändern, liegt demnach schwerlich vor. Ob übrigens Böttigers Gedanke a. a. O. S. 158, daß, sowie am Scepter des Gottes »das ganze Metallreich« (dachte er vielleicht an das »Mineralreich« unserer Naturgeschichte?) erschien, am Mantel »des Allvaters« Thier- und Pflanzenreich wenigstens durch einige Gattungen habe vertreten werden sollen, den wahren Sinn der Verzierung des Himation treffe, steht wohl

dahin; ganz ohne Zweifel dagegen ist es eine Geschmacklosigkeit, wenn er »die in mehren Gürteln um den Körper der großen Mutter zu Ephesos herumlaufenden und sie selbst auf der Brust und auf den Armen umwimmelnden Thiergeschlechte« als Parallele heranzieht.

47) zu S. 37. Dieser Sprachgebrauch von ὑπὲρ braucht nicht belegt zu werden, für denselben bei Pausanias insbesondere ist auf Welckers Abhandlung über die polygnotischen Gemälde in der Lesche von Delphi (Abhandlungen der berliner Akad. phil.-hist. Classe von 1848) S. 14, 19 u. sonst zu verweisen. Daß die Rückenlehne des Thrones sich nicht weiter zu erheben brauchte, als es der Münztypus zeigt, um ein Überragen des Hauptes des Gottes durch die Gruppen der Horen und Chariten zu ermöglichen, habe ich in d. Symbola a. a. O. S. 610 etwas genauer dargethan.

48) zu S. 40. O. Müller berief sich auf antiochenische Münzen mit einem Zeus Nikephoros, in welchem er eine Darstellung eines olympischen Zeus erkennen wollte, den angeblich Antiochos IV. Epiphanes in Daphne als eine genaue Nachbildung des Zeus des Phidias habe aufstellen lassen, s. Antiquitates Antiochenae I. 17. 24. Über das problematische dieser Parallele ist im Text oben S. 58 ff. gehandelt, vergl. auch Symbola a. a. O. S. 614 f.

49) zu S. 40. Die Meinung Rathgebers in der Allgem. Encyclop. a. a. O. (s. Anm. 40) S. 264, die Nike sei um einen Stab in der Hand des Gottes drehbar, gewöhnlich allerdings dem Gotte zugewandt gewesen, bei der Vertheilung der Siegerkränze der olympischen Spiele aber umgedreht worden, gründet sich auf keinerlei Zeugniß und mag daher ohne Weiteres auf sich beruhen.

50) zu S. 45. Alle diejenigen Eigenschaften des Zeus, welche Dio Chrysostomus Orat. 12. 75 (p. 248 sq. ed. Emper.) aufzählt, wird Niemand als in der That in Phidias' Zeus plastisch dargestellt und ausgedrückt anerkennen, obwohl der Redner sagt: σκόπει δὲ, εἰ μὴ πάσαις ταῖς ἐπωνυμίαις ταῖς τοῦ θεοῦ πρέπουσαν εὑρήσεις (Φειδία) τὴν εἰκόνα und dann weiterhin (77) auseinandersetzt: τὴν μὲν γὰρ ἀρχὴν καὶ τὸν βασιλέα βούλεται δηλοῦν τὸ ἰσχυρὸν τοῦ εἴδους καὶ τὸ μεγαλοπρεπὲς κτλ. »Legt ihr's nicht aus, so legt was unter«.

ZUM DRITTEN CAPITEL.

51) zu S. 47. Wenn Wieseler sich a. a. O. S. 115 auf ein (irrthümlich als in den Denkm. d. a. Kunst II. Taf. LX. No. 777 wiederholt bezeichnetes) Relief in Spon, Misc. erud. antiqu. p. 306 No. 2 (Montfaucon Ant. expl. I. pl. 37 No. 2) beruft, in welchem »der von Kerberos begleitete Gott (Sarapis) die Stelle des Asklepios vertritt«, zunächst um zu beweisen, daß Sarapis ohne Modius gebildet werden konnte, so ist diese Parallele von höchst zweifelhaftem Werthe, da hier vielmehr der Gedanke vorzuliegen scheint, daß wie sonst Asklepios am Krankenbette erscheint, um Rath und Rettung zu bringen, hier anstatt des Heilgottes der Todesgott Hades (nicht Sarapis) eintritt, um anzuzeigen, daß der Kranke nicht genesen, sondern sterben werde. Und wenn Wieseler zur Erhärtung der Behauptung, daß auch sonst Athena sich mit Sarapis zusammengestellt finde, eine Paste in der dresdener Antikensammlung (verzeichnet bei Hettner, die Bildwerke der k. Antikensammlung in Dresden S. 99 No. 15, 2. Aufl. S. 100 No. 15) anzieht, so hat er, abgesehn von Hettners sehr gerechtfertigtem Vermerk in der neuen Aufl., die Gemmen seien »größtentheils modern«, die hier vorliegende Darstellung sehr ungenau beschrieben, genauer ist sie nach Hettner diese: »Pluto Sarapis, durch Modius Scepter und Cerberus kenntlich, steht zwischen Isis mit Sistrum und Schöpfkrug und Pallas mit Schild und Lanze«. Es liegt hier also ein ganz anderer Ideen- und Religionskreis vor, der für die Verbindung von Sarapis mit Athena allein Nichts beweisen kann.

52) zu S. 49. Über Paeonios von Mende und sein Werk vergl. Rathgebers Artikel: Olympieion in der Allgem. Encyclopaedie Sect. III. Bd. 3. S. 213 ff., Welcker, Alte Denkmäler I. S. 180 f., Brunn, Künstlergeschichte I. S. 244 und Sitzungsberichte der k. bayr. Akad. 1868. I. S. 457, Ritschl, Kleine philologische Schriften I. S. 810, meine Gesch. d. griech. Plastik 2. Aufl. I. S. 245.

53) zu S. 49. In der Vasenmalerei ist das Verfahren, die Götterstatuen in Darstellungen mythischer oder sagenhafter Vorgänge archaisch zu bilden, so durchaus Regel, daß von demselben höchstens ganz vereinzelte Ausnahmen nachweisbar sind, wie z. B. in der in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 150 aus Tischbein (also einer für das Stilistische bedenklichen Quelle) wie-

derholten Marsyasvase; es ist daher auch überflüssig, einzelne Beispiele, die jedem Kundigen bekannt sind, anzuführen. Für das gleiche Verfahren in der Reliefsculptur sei beispielsweise auf das Götterbild (Hera) im Friese von Phigalia verwiesen, zu dem man, so weit nach einer Zeichnung Carreys ein Urteil möglich ist, noch dasjenige in der Parthenonmetope beifügen kann, welche Bröndsted in seinen Reisen und Untersuchungen in Griechenland II. Taf. 51 No. 21 S. 248 in Facsimile mittheilt, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst I. No. 113. Für spätere Kunst vergl. z. B. das vaticanische Relief im Museo Pio Clem. Vol. V. tav. 23, dasjenige in Gerhards Ant. Bildwerken Taf. 42.

54) zu S. 51. Vergl. dessen Griech. Mythol. 2. Aufl. I. S. 115, Welcker, Griech. Götterl. II. S. 202 f., auch Gerhard, Griech. Mythol. § 200. 9. Wenn aber dieser Letztere an einem andern Orte, § 455. 2a sagt: »mit Zeus wird Dionysos gleich gesetzt als Zeus Philios mit dem Thyrsos, so ist dies nach Inhalt und Ausdruck grade so verkehrt, wie wenn derselbe im Prodromus mythol. Kunsterklärung schreibt: »in Megalopolis umgaben Demeter und Kora das Bild des Zeus Philios«, mit Berufung auf Pausanias VIII. 31. 2 (5). Denn Pausanias sagt hier ganz unzweideutig etwas durchaus Verschiedenes, nämlich, daß hinter dem Tempel des Zeus Philios ein von dem Thrinkos umschlossener kleiner Hain sei, in den Niemand eintreten dürfe, vor dem aber Bilder der Demeter und Kora von etwa 3 Fuß Höhe sich befinden. Hieraus geht deutlich hervor, daß dieser mysteriöse Hain und daß die Statuen vor demselben mit dem Zeus Philios in dem Tempel entfernt Nichts zu thun haben, was auch nach dem Wesen dieses Gottes schwerlich möglich sein würde.

55) zu S. 52. Rathgeber im Bull. dell' Inst. 1846 p. 53. Es handelt sich um eine kleine stehende Figur, welche man früher als Artemis erklärte, und welche einen Stab mit Knopf am obern Ende in der einen, einen undeutlichen Gegenstand, der ein Becher sein könnte, in der andern Hand hält und deren Füße mit Kothurnen (Jagdstiefel verstand man früher) bekleidet sind. Nun zeigt Rathgeber allerdings, daß diese Figur keine Artemis sei und räth auf Zeus Philios, worin ihm Welcker, Griech. Götterl. II. S. 202 Note 64 beitritt. Nachdem aber R. über diese seine Meinung ausführlich geredet hat, gesteht er zu, die Figur könne auch eine ganz andere Bedeutung haben, nur sei sie nicht weiblich. Ein Zeus Philios mit der Beischrift seines Namens (ΦΙΛΙΟΣ ΖΕVΣ), aber sitzend, wie ich glaube, daß auch der megalopolitanische zu denken sei, kommt in pergamenischen unter Traian geschlagenen Erzmünzen vor, vergl. Eckhel, Sylloge p. 36, Doct. Num. Vet. II. p. 465 sq., Mionnet, Descript. des méd. II. p. 597 sqq. No. 557, 559, 560. Vergl. oben S. 228. Dieser Typus hat deswegen auch für die Statue in Megalopolis einige Bedeutung, weil sich die Pergamener für Arkader ausgaben, welche mit Telephos ausgewandert seien; vergl. Welcker a. a. O. Ein Zeus mit Blitz und Scepter in der Rechten, Ähren und einem Becher in der Linken auf Münzen von Tarsos, welchen Tölken im Berliner Kunstblatt I. S. 175 und nach ihm O. Müller im Handb. d. Archaeol. § 350 Anm. 6 auf den Philios bezog, ist nach Welcker a. a. O. zu unterscheiden und eher als ein φυτάλμιος, der Korn und Wein giebt, zu betrachten. In der That ist diese Figur der Zeus Tersios; vergl. oben S. 228 u. Anm. 133.

56) zu S. 53. Diese Athena nennt Plinius N. H. XXXIV. 74 als »mirabilis« unter den Werken des ältern Kephisodotos, aber ohne den Zeus zu erwähnen und ohne nähere Ortsangabe, als »in portu Atheniensium«, während er sodann eine »Ara ad templum Jovis Servatoris in eodem portu« anführt. Daß die Athena mit der auch von Pausanias ausgezeichneten identisch sei, daß man folglich auch den Zeus zu Kephisodotos' Werken zu rechnen habe, kann ernstlich nicht bezweifelt werden; Schwierigkeit macht dagegen die Ortsangabe bei Plinius mit der bei Pausanias verglichen; aber sie wird auf Rechnung von Plinius' Flüchtigkeit und Ungenauigkeit zu setzen sein und man wird annehmen dürfen, daß Plinius und Pausanias auch dieselbe Örtlichkeit im Sinne hatten. Vergl. Leake, Topogr. v. Athen, deutsch v. Baiter u. Sauppe, S. 262 Note 7 und Bursian, Geogr. v. Griechenland I. S. 270.

57) zu S. 53. Auf die von Eckhel, Doct. Num. Vet. II. p. 231 getheilte Ansicht Bayers in den Commentat. acad. Petropol. V. p. 364, der Zeus des achaeischen Bundesgeldes sei der von Pausanias VII. 24. 2 angeführte Zeus Homagyrios in Aegion in Achaia muß an einem andern Orte zurückgekommen werden.

58) zu S. 54. Brunn, Künstlergesch. I. S. 271 stellt Eukleides zu den Künstlern der ältern attischen Periode, der des Phidias; da er selbst aber ganz richtig berechnet, daß wenigstens

eine Arbeit dieses Künstlers nach Ol. 101. 4, d. h. zwei Menschenalter nach Phidias' Tode (Ol. 86, 4 oder Ol. 87, 1) fallen müsse, so ist einleuchtend, daß derselbe zunächst chronologisch mit der Periode des Phidias Nichts zu schaffen hat, sondern in die jüngere Periode gehört, in welcher ein Skopas blühte, eine Periode, zu welcher man den Eukleides, so gut wie z. B. den ältern Kephisodotos, wie Damophon von Messene, Hypatodoros und Aristogeiton von Theben u. A. auch dann rechnen müßte, wenn seine Werke ihrem Charakter nach mehr der ältern Zeit entsprächen, als dies in der That der Fall ist. Ich glaube diesen Meistern ihre richtige kunstgeschichtliche Stellung angewiesen zu haben in meiner Gesch. der griech. Plastik 2. Aufl. II. S. 12 und 122 ff.

59) zu S. 54. Bei Pausanias steht I. 24. 4 in allen Ausgaben und ebenso in Pausaniae descriptio arcis Athenarum ed. Jahn, Bonnae 1860: καὶ Διός ἐστιν ἄγαλμα τό τε Λεωχάρους καὶ ὁ ὀνομαζόμενος Πολιεύς etc., während es doch, wie ich frageweise schon in m. Schriftquellen No. 1304 angedeutet habe, sicher entweder ἀγάλματα oder ἀγάλματε heißen muß; ἀγάλματα schreibt denn auch stillschweigend Jahn in seinem Aufsatz in den Nuove Memorie dell' Instituto p. 3, aber ἀγάλματε wird noch richtiger sein; wie das τε am Ende in dem folgenden τό τε verloren gegangen, ist einleuchtend.

60) zu S. 55. Der Altar erscheint in den beiden mitgetheilten Exemplaren der Münze etwas verschieden, für die Form desselben in dem Exemplar b vergleicht O. Jahn a. a. O. p. 24 Note 2 einen Altar auf selinuntischen Münzen (Denkm. d. a. Kunst I. No. 194) und in einem Vasengemälde (Gerhard, Trinkschalen des k. Mus. in Berlin Taf. 4 u. 5, Panofka, Dionysos und die Thyaden Taf. 1 No. 2, auch Bötticher, Baumcultus Fig. 42). Was der auf der Fläche des Altars in dem Exemplar a liegende Gegenstand bedeuten solle, kann man nach der Zeichnung nicht beurteilen.

61) zu S. 55. Allerdings ist die hier in Frage stehende Erscheinung auch bei Zeus nicht durchaus vereinzelt; mit Scepter und Phiale steht Zeus an einem Altar auf Münzen von Bizye, desgleichen in solchen von Kyrene und von Kianos, vergl. Rasche, Lex. rei num. II. II. p. 1183 und aus römischer Anschauung kehrt Juppiter so wieder in Wandgemälden, vergl. Helbig, Die Wandgemälde der verschütteten Städte am Vesuv S. 22 No. 67 (Atlas Taf. 2), vergl. S. 19 No. 60 (Mon. dell' Inst. III. tav. 6. e) wo nur die Opferschale in der Hand des Gottes fehlt. — Beulé hatte in seinen Monnaies d'Athènes a. a. O. bei der in Rede stehenden Figur auf den Zeus Hypatos gerathen, dem nur Kuchenopfer dargebracht wurden, indem er meinte, der Gegenstand in der linken Hand des Gottes auf diesen Münzen könne wohl ein πέλανος-Kuchen sein, wie sie der Zeus Hypatos als Opfer empfing. Aber abgesehen davon, daß man das Opfer gewiß nicht in der Hand des Gottes voraussetzen darf, zeugt das von Beulé mitgetheilte Exemplar b mit hinlänglicher Deutlichkeit, daß der fragliche Gegenstand eine Phiale sei und außerdem hat Jahn a. a. O. Note 1 bemerkt, daß nach Pausanias I. 26. 6 Zeus Hypatos in Athen wohl einen Altar, aber keine Statue gehabt habe.

62) zu S. 57. Ein solcher entscheidender Grund, den Zeuskopf der tarantiner Münzen, namentlich den der Goldmünze (Münztafel I. No. 5) auf Lysippos zurückzuführen, würde allerdings vorliegen, wenn eine Behauptung zu Rechte bestünde, welche in den letzten Jahren vielfach wiederholt und von de Witte in den Annali dell' Instituto von 1868 besonders p. 208 am genauesten praecisirt worden ist, indem er schreibt: »on remarquera d'abord dans la statue d'Hercule (es ist von der großen Erzstatue im braccio nuovo des Vatican, dem sog. Ercole Mastai, Monum. dell' Inst. VIII. tav. 50 die Rede) la proéminence de l'os frontal, particularité qui n'apparait d'une manière sûre et incontestable dans aucune création idéale avant Lysippe. Je dis création idéale, parce qu'on peut rencontrer cette particularité dans certains portraits, exécutés avant l'époque de ce grand artiste. La proéminence de l'os frontal se retrouve en effet dans toutes les statues qui peuvent être attribuées à Lysippe et à ses élèves et aux sculpteurs d'un âge plus récent qui ont suivi ses traces«. Das was im Vorstehenden klar und genau ausgesprochen ist gehört mit zu den Gründen nach welchen neuerdings vielfach angenommen worden, jene Vorbildung der untern Stirnpartie bei den erhaltenen Köpfen des Zeus, welche für den uns als kanonisch geltenden Typus in so hohem Grade charakteristisch ist, werde keinem Andern, als dem Lysippos und seiner Schule verdankt, wonach denn z. B. ausdrücklich nicht nur von Einem, sondern von mehren Seiten so auch von de Witte a. a. O. die Zeusmaske von Otricoli auf Lysippos zurückgeführt wird. Und da nun die hier zunächst in Frage kommenden tarantiner Münzen, besonders die bessere

und daher maßgebendere goldene, ebenfalls diese eigenthümliche Stirnbildung klar und unzweifelhaft erkennen lassen, so würde, wie gesagt, ein entscheidender Grund vorliegen, in ihnen den Zeus des Lysippos wiederzuerkennen oder sie auf diesen zurückzuführen, wenn jene Behauptung gerechtfertigt wäre. Dies aber dürfte doch noch zweifelhaft sein. Es soll hier nicht untersucht werden, ob diejenigen Statuen und Köpfe, welche de Witte a. a. O. für seine Behauptung anführt, wirklich alle sich als Werke des Lysippos und seiner Schule erweisen lassen, obgleich dies bestreitbar ist; denn es kommt ja nicht darauf an, ob auch die Köpfe lysippischer Werke die beregte Eigenthümlichkeit der Stirnbildung zeigen, sondern vielmehr darauf, ob dieselbe in der That auf die Werke des Lysippos, seiner Schüler und Nachfolger beschränkt sei, namentlich aber »dans aucune création idéale avant Lysippe« nachgewiesen werden könne, denn »certains portraits« nimmt d. W. vorsichtiger Weise und mit um so mehr Recht aus, je ansehnlicher ihre Zahl ist, man denke nur an den Sophokles im Lateran, an den Aeschines in Neapel, an den von Helbig (Annali dell' Inst. von 1866. Mon. Vol. VIII. tav. 25) als Alkibiades edirten Kopf im Museo Chiaramonti, an den Maussollos vom Maussolleum in London (vergl. m. Gesch. der griech. Plastik 2. Aufl. II. S. 70) um nur diese zu nennen, welche freilich mit Lysippos und seiner Schule Nichts zu schaffen haben. Nun könnte man doch noch darüber streiten, ob wir berechtigt sind, in so bestimmter Weise, wie d. W. es thut, zwischen Porträts und Idealköpfen zu unterscheiden, d. h. ob man wirklich glauben solle, daß eine Neuerung in der Auffassung und Wiedergabe der natürlichen Formen des menschlichen Gesichtes bei Porträts in Schwang sein könne, ohne auch auf Idealköpfe übertragen zu werden, was ich allerdings nicht für wahrscheinlich halten kann; allein damit ist Nichts zu entscheiden, wenn nicht thatsächliche Beispiele von Idealköpfen nachgewiesen werden, welche, die bewußte Eigenthümlichkeit der Stirnbildung zeigend, mit Lysippos und seiner Schule Nichts zu thun haben und älter sind, als Lysippos. Solche aber giebt es und zwar sind die unbestreitbarsten die vom Maussolleum stammenden Sculpturen. Schon in den Köpfen der männlichen Relieffiguren, soweit deren Helme die Stirnen nicht bedecken und den Blicken entziehn, ist die in Frage stehende Eigenthümlichkeit der Stirnbildung vorhanden, ungleich deutlicher aber ist sie wahrnehmbar an den von Statuen stammenden Köpfen, namentlich dem schönen Apollonkopf No. 264 im britischen Museum (vergl. Urlichs, Skopas S. 194) und an einem der an der Südseite des Maussolleums gefundenen heroischen Köpfe, No. 265 (etwa Theseus nach Urlichs a. a. O.). Das sind also Arbeiten der jüngern attischen Schule, derselben, welcher auch die oben erwähnten Porträts beizulegen sein dürften. Zu ihnen gesellt sich der oben S. 88 ff. besprochene melische Kopf, welcher, mag er Zeus oder mag er Asklepios darstellen, mit lysippischer Kunst Nichts zu thun hat, sondern älter ist, gleichwohl aber, wenn auch in maßvollstem Vortrag jene Protuberanz der Unterstirn aufweist, um welche als eine lysippische Neuerung es sich hier handelt. Wenn aber a. a. O. p. 207 de Witte den Typus lysippischer Kunst auch in den Köpfen auf Münzen Alexanders d. Gr., namentlich in dem jugendlichen Alexander-Herakleskopfe sucht und um seine Leser zu überzeugen, daß zu den am meisten in die Augen springenden (les points les plus saillants, ce qui, pour ainsi dire, saute aux yeux de tout le monde) Charakterzügen dieser Köpfe, auch die Protuberanz der Unterstirn gehöre, auf der tav. d'aggiunta A. No. 1—6 verschiedene Münzen Alexanders, des Philipp Aridaeos, des Amyntas mittheilt, so braucht man eben diese Münzen nur mit den auf der ersten Münztafel zusammengestellten Zeusköpfen zu vergleichen, um sich zu überzeugen, daß die Vorbildung der Unterstirn, in derselben maßvollen Weise, wie in jenen Münzen vorgetragen, sich bei mehren derselben wiederholt, welche weder als unter lysippischen Einflüssen entstanden, noch als jünger denn Lysippos gelten können, so besonders bei No. 17, 22, 30, 32.

63) zu S. 58. Dieselbe Verbindung des Meilichios genannten Zeus mit der Artemis Patroa in anikonischen Idolen (Pyramide und Säule) in demselben Sikyon nennt Pausanias kurz vorher, II. 9. 6 zu Anfang; vergl. oben S. 5). Hat man danach anzunehmen, daß auch der lysippische Zeus auf den Beinamen Meilichios Anspruch habe?

64) zu S. 60. Die hier gegebene Chronologie sowie die Unterscheidung des in Bithynien thätigen Daedalos von dem sikyonischen wird Stark in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wissenschaften von 1860 S. 79 verdankt, auf dessen Darlegungen wegen des Nähern zu verweisen ist. Wenn die kauernde Aphrodite, welche Stark ebenfalls dem in Bithynien thätigen

Daedalos zuweisen wollte, seitdem als älter erwiesen ist, so wird dadurch, wie schon in meinen Schriftquellen in der Anm. zu No. 2045 bemerkt ist, dasjenige was den Zeus Stratios anlangt, nicht berührt. Daß aber dessen Statue für Nikomedia verfertigt, nicht aber dahin aus einem andern und ältern Orte versetzt worden, ist deshalb wahrscheinlich, weil der Zeus Stratios als Vater des Eponymheroen des Landes, Bithynos galt.

65) zu S. 61. Prusias I. regiert von Ol. 132. 2 (251 v. u. Z.), Nikomedes III. + Ol. 176. 3 (74 v. u. Z.). Vergl. über die bithynische Dynastie Clinton, Fasti hell III. p. 420—430.

66) zu S. 61. Ohne kriegerische Attribute scheint auch der Ζεὺς Στρατηγός der Münzen von Amastris in Paphlagonien zu sein (Denkm. d. a. Kunst II. No. 22, Münztafel II. No. 27), während der verwandt gebildete Zeus auf syrakusaner Münzen (das. 22a, Münztafel II. No. 25) den Abeken (Ann. XI. p. 62) auf den von Cic. Verr. IV. 58 genannten syrakusanischen »Jupiter Imperator« bezog, sich einer mit der Spitze nach unten gekehrten Lanze als Scepters bedient. Beide Figuren haben aber mit denjenigen auf den bithynischen Münzen trotz verschiedener Haltung, namentlich in der keineswegs gewöhnlichen Bekleidung viel Verwandtes. In ähnlicher Handlung und Bewegung wie unser Zeus erscheint auf Autonommünzen von Nikomedeia Nike, vergl. z. B. Mionnet II. 465, 301, Suppl. V. 167, 966—68, während der Zeus Stratios Labrandeus von Karien auf einer unter Septimius Severus geprägten Bronzemünze von Mylasa (s. Mionnet III. 337. 314) außer der Doppelaxt in der Linken in der Rechten ebenfalls einen Kranz hält.

67) zu S. 62. Als diese Stelle geschrieben und gedruckt wurde, war über das in Rede stehende Relief noch Nichts bekannt als was die S. 62 Note d angeführte Notiz Welckers über dasselbe sagte; nicht einmal das konnte gesagt werden, daß auch dies Relief mit der Palagi'schen Sammlung nach Bologna gekommen sei, da Conze in seiner Übersicht über die Antikensammlungen in Oberitalien in der Archaeol. Zeitung von 1867 Anz. S. 89* ff., wo er von den Palagi'schen Sachen in Bologna berichtet, desselben keine Erwähnung thut. Seitdem ist das Relief in der Archaeol. Zeitung von 1870 Taf. 27 publicirt und S. 21 f. von Kekulé näher besprochen. Hiernach hat dasselbe unter den Reliefen S. 170 Relief P. seine richtige Stelle erhalten und es ist der Name des Salpion auf demselben, welcher ihm die Stelle eintrug, an der es sich S. 62 findet, als von sehr zweifelhafter Echtheit erkannt worden. Vergl. Anmerkung 111.

68) zu S. 63. Als archaisch faßt das Xoanon des Zeus Bulaeos Gerhard in seiner Abhandlung über das Metroon zu Athen S. 468 No. 56 in den Abhandlungen der berliner Akademie von 1849, allein für sicher kann ich dies nicht halten. Nicht dem Peisias scheint das Xoanon des Bulaeos zuzuschreiben Welcker, Griech. Götterlehre II. S. 206.

ZUM VIERTEN CAPITEL.

69) zu S. 67. Vergl. z. B. außer den in den Noten zum Text angeführten Winckelmann'schen Stellen Böttiger, Kunstmythologie II. S. 164 ff., O. Müller, Handb. d. Archaeol. § 349 f., Preller, Griech. Mythologie 1. Aufl. I. S. 99 ff., E. Braun, Vorschule der Kunstmythol. S. 6 ff.

70) zu S. 68. Die einzige mir bekannte Ausnahme bildet das angeblich im Grabe der Manilier gefundene, bei Pistolesi, Il Vaticano descritto ed illustrato Vol. III. tav. 36 abgebildete, auch in der Beschreibung Roms II. II. S. 9 besprochene Terracotta- oder Stuccorelief, welches den bekränzten jugendlichen Zeus zwischen dem sitzenden Poseidon links und Herakles oder Hades-Pluton rechts in der Mitte thronend darstellt. Allein dieses überschmierte Relief bedarf, ehe man es als Zeugniß benutzt, gar sehr einer kritischen Prüfung in Hinsicht auf seinen sei es ganz, sei es theilweise modernen Ursprung; schon in der Beschreibung Roms a. a. O. wird dasselbe als »im Styl nicht unähnlich dem Charakter moderner Kunst« bezeichnet und in der Abbildung sieht Manches, nicht blos im Zeus, sondern ebenso sehr im Poseidon entschieden unantik aus, und so könnte es sich sehr leicht bei genauerer Untersuchung herausstellen, daß dasjenige, auf das es hier allein ankommt, der jugendliche Kopf des Zeus eine moderne Zuthat wäre. Da ich gegenwärtig außer Stande bin, diese Untersuchung selbst anzustellen, auch in Rom vergeblich zu einer solchen die Anregung zu geben versucht habe,

bleibt mir für jetzt Nichts übrig, als dies Relief mit allem Vorbehalt als eine mögliche Ausnahme von dem im Texte Behaupteten anzuführen.

71) zu S. 68. Über einige zweifelhafte Darstellungen des Zeus in höherem Alter in etlichen Vasenbildern des alten und des strengen Stils vergl. oben S. 29. Es ist eine merkwürdige Verirrung der modernen Malerei, wie schon Winckelmann a. a. O. bemerkt hat, daß Rafaels Schule den Zeus beim Gastmahle der Götter in der Farnesina weißhaarig gemalt hat, was Albano bei seinem Zeus an der Decke im Palaste Verospi wiederholte. Zum Theil fällt davon die Schuld ohne Zweifel darauf, daß diesen Malern die antiken Götter poetische Schemen ohne religiöse Realität waren, zum größern Theile aber darauf, daß man sich gewöhnt hatte, den christlich-jüdischen Gott als den »ewigen Vater« in dieser Art weißhaarig zu bilden. Und doch ist das bei Jehovah, den auch Goethe einmal als den »uralten ewigen Vater« bezeichnet, deswegen erträglicher als bei Zeus, weil bei Jehovah die Idee des von Ewigkeit her gewesen seins eine bedeutsame ist, während ein ähnlicherweise als greisenhaft dargestellter Zeus, der nach dem poetischen Mythus, wenn auch nicht nach der ursprünglichen Idee, ein Geborener ist, nothwendig an Abnahme der Kraft, Sterblichkeit und Ende erinnern muß. Und das ist natürlich im Sinn und Geiste des ganzen Alterthums Unsinn und Frevel zugleich, wogegen die kretische Fabel vom Grabe des Zeus, auf welches sich die Kirchenväter berufen (vergl. Preller, Griech. Mythol. 2. Aufl. I. S. 103 f.), natürlich eben so wenig beweist, wie eine vereinzelte, angeblich argivische, wohl aber in ihrer Realität noch bezweifelbare kahlköpfige Darstellung des Zeus, von der Clem. Alexandrin. Protrept. p. 33 (οὐχὶ μέντοι Ζεὺς φαλακρὸς ἐν Ἄργει) wissen will. Siehe Gerhard, Griech. Mythol. I. § 202, 5c, Preller a. a. O. und Archaeol. Zeitung von 1845 S. 108. Wenn von einem Altern, von einem Tode des Zeus und seiner Wiedergeburt geredet wurde, so war das natürlich im Grunde hochsymbolisch und wörtlich genommen oder künstlerisch dargestellt wäre es ein grobes Mißverständniß.

72) zu S. 69. Hieran scheint Winckelmann gedacht zu haben, wenn er in der Gesch. d. Kunst V. 1. 30 sagt: »Jupiter wurde mit einem immer heitern Blick gebildet« oder ebenso in der Vorläuf. Abhandlung § 22 den »stets heitern und gnädigen Blick« hervorhebt Allein schon Meyer hat in einer Note zu der erstern Stelle zu dieser Behauptung sehr berechtigte Einschränkungen gemacht, vergl. außerdem Visconti zum Mus. Pio-Clem. VI. p. 3 Note b.

73) zu S. 69. Vergl. Preller, Griech. Mythol. 1. Aufl. I. S. 100 f.; Böttiger, Kunstmythol. II. S. 152 ff. hat die Bedeutung des thronenden Sitzens zunächst für den Zeus des Phidias, dann aber auch in allgemeinerer Geltung gut entwickelt, nur irrt er wohl wenn er annimmt, daß, wie die meisten Kolossalbilder bis zu der Zeit des Phidias stehend gebildet gewesen, dies in ganz besonderer Weise auch von Zeus gelte. Dies ist mindestens unerweislich und wird durch einzelne Beispiele, wie wahrscheinlich die Statue im Heraeon von Olympia (s. oben S. 10) und die samische Terracottagruppe (oben S. 20), welcher doch wohl ein echt archaisches Vorbild zum Grunde liegt, ferner durch die sitzenden Darstellungen des Zeus in den echt alterthümlichen Reliefen (das.), gegen welche die archaistischen nicht beweisen können, endlich durch das was wir in alten Vasenbildern finden, noch zweifelhafter.

74) zu S. 69. Von den Zeusstatuen der namhaften Meister, welche in den beiden vorigen Capiteln behandelt sind, waren sicher thronend diejenigen des 1. Phidias, 2. Theokosmos, 3. Agorakritos, 4. Polyklet (Meilichios in Argos), 5. Kephisodotos (Soter in Megalopolis), 6. Eukleides, 7. Apollonios (Jupiter Capitolinus), 8. Archelaos, 9. Salpion, 10. Zeuxis, sowie 11. der Olympios Hadrians und 12. fast gewiß auch der Capitolinus in Korinth; eher sitzend als stehend derjenige 13. des Lykios, 14. des jüngern Polyklet (Philios), 15. Papylos (Xenios) und vielleicht 16. der lysippische Koloß in Tarent. Sicher stehend dagegen: der Zeus 1. des Paeonios, 2. des Athenodoros, 3. und 4. des Kleon, 5. Kephisodotos (Soter im Peiraceus), 6. Leochares (Polieus), 7. u. 8. Lysippos (in Argos u. Sikyon) und 9. Daedalos; ungewiß ist die Stellung bei dem 14 Nummern umfassenden Rest.

75) zu S. 70. Abgesehn von der halb oder ganz gelagerten Stellung des Zeus in 1. dem Relief des Archelaos von Priene (Homersapotheose; s. oben S. 62), 2. einer griechischen und einer römischen Münze (s. Cap. VIII. und Münztafel II. No. 16 und 32), 3. vier Vasengemälden (s. Cap. X Vasen BB. CC. DD. EE.), 4. einem Wandgemälde (abgeb. Mus. Borbon. X. 23, Braun, Vorschule der Kunstmythol. Taf. 15 oben S. 189. η) wüßte ich nur drei Beispiele eines weniger gehaltenen, mit Anlehnen und Aufstützen verbundenen Thronens bei Zeus nachzuweisen,

nämlich 1. im Parthenonfriese, wo sein bequemes Dasitzen den gelassenen Besehauer der Pompe vortrefflich charakterisirt, 2. in dem Relief eines Peristomion in Neapel (s. Cap. IX. Relief T, abgeb. Mus. Borbon. Vol. I. tav. 49) und 3. in dem Wandgemälde aus Pompeji bei Helbig, Die ant. Wandgemälde u. s. w. S. 30 No. 101 (oben S. 189. β, abgeb. u. A. Mus. Borbon. VI. 52, Denkm. d. a. Kunst II. No. 16). In den beiden letzteren Monumenten stützt Zeus das Haupt in die Hand des rechten Armes, welchen er hinterwärts hoch auf die Thronlehne gelegt hat, »eine Bewegung nicht sowohl der Majestät, als vielmehr einer ruhigen Behaglichkeit«, wie es richtig in Gerhards und Panofkas Neapels ant. Bildwerken S. 78 f., in einer sonst vielfach fehlerhaften Beschreibung des Peristomionreliefs heißt. Richtig wird auch von Gerhard zu dem Relief und von Wieseler (Denkm. d. a. Kunst a. a. O.) zu dem Wandgemälde bemerkt, daß der Gestus des Zeus dem der »Securitas« (oder »Securitas Augusti«) auf römischen Kaisermünzen entspreche, womit zugleich gegeben sein dürfte, daß es sich hier mehr um eine römische, als um eine griechische Vorstellung handelt.

76) zu S. 71. Die zum Theil starken Modificationen, von denen Visconti in seiner viel citirten Opposition gegen Winckelmann (s. Anm. 72) immer nur einzelne hervorhebt, lassen sich ungleich weiter verfolgen und zahlreicher belegen, was im fünften Capitel gethan ist, aber sie alle heben die Wahrheit des im Allgemeinen im Texte Gesagten und schon von Winckelmann Ausgesprochenen nicht auf.

77) zu S. 71. Unter den Marmorbildern des Asklepios ist schwerlich eine einzige sichere Ausnahme von dem im Texte als der normale geschilderten Typus; die merkwürdigste Ausnahme bildet der Asklepioskopf auf den Münzen von Epidauros, von denen Eckhel, Doct. Num. Vet. II. p. 289 handelt und der vollkommen aussieht wie ein lorbeerbekränzter Zeuskopf des schönen, aber gewöhnlichen Typus; eine ähnliche Ausnahme der Kopf auf der von Panofka, Asklepios und die Asklepiaden (Abhh. d. berl. Akad. von 1845, Berl. 1847) Taf. II. No. 12 mitgetheilten koischen Münze, während die andere Münze von Kos das. No. 11 einen von Zeusköpfen schon beträchtlich verschiedenern Kopf darstellt. Wenn Winckelmann in der Vorläuf. Abhandlung § 67 sagt, beim Asklepios erhebe sich das Haar auf der Stirn wie bei dem Vater der Götter und falle wieder herunter um sie zu bedecken und wenn er sich hierbei auf die Statue beruft, welche früher in Villa Albani war und jetzt im Louvre ist (Denkm. d. a. Kunst II. No. 768), so kann selbst für diese Statue die Schilderung nicht als genau gelten, um so mehr aber wird sie, sofern sie allgemeine Gültigkeit in Anspruch nimmt, durch so ziemlich alle übrigen Monumente widerlegt.

78) zu S. 72. Dem entsprechend sagt Winckelmann, Gesch. d. Kunst V. I. 29 a. E. wörtlich: »und so wie Antinous aus dem Untertheile seines Gesichts und Marcus Aurelius aus den Augen und den Haaren eines zerstümmelten Cameo in dem Museo Strozzi in Rom erkannt wird, so würde es Apollo sein durch dessen Stirne, oder Jupiter durch die Haare seiner Stirne oder durch seinen Bart, wenn sich Köpfe desselben fänden, von denen weiter nichts vorhanden wäre«. Vergl. § 31. »Auf der Stirne erheben sich die Haare aufwärts und deren verschiedene Abtheilungen fallen in einem engen Bogen gekrümmt seitwärts wieder herab ...... Dieser Wurf der Haare ist als ein so wesentliches Kennzeichen des Jupiters geachtet worden, daß dadurch in den Söhnen desselben die Ähnlichkeit mit dem Vater angezeiget worden«. — Vergl. noch O. Müller, Handb. § 349. 5 und den daselbst angezogenen § 330. 4 mit Note.

79) zu S. 73. In diesem Punkte muß ich Winckelmann gradezu widersprechen, der, Gesch. d. Kunst IV. 2. 40 von den »großen und runden Augen« des normalen Zeuskopfes redet, was in O. Müllers Handb. § 349 so wiederholt ist: »die zwar stark zurückliegenden, aber weit geöffneten und gerundeten Augen«. Schon H. Meyer hat in einer Note Winckelmann widersprochen, in welcher er meint, die Augen des Zeus seien zwar groß, aber nicht rund. Angesichts einer größern Zahl von guten Zeusköpfen wird Niemand weder das Eine noch das Andere behaupten; die wenigen Fälle, in denen sich ein großes Auge bei Zeus findet, wie etwa an dem Torso von Cumae in Neapel (Cap. V. No. 15) und an dem mediceischen Torso im Louvre (das. No. 14) sind Ausnahmen, welche sogar ihr Auffallendes haben, ja die lichtstrahlenden apollinischen Augen dieses letztern Monumentes könnten den Gedanken an ein anderes Wesen, als Zeus hervorrufen.

ZUM FÜNFTEN CAPITEL.

80) zu S. 74. Unter dem mittlern Ideal einer Gottheit wird hier wie überall dasjenige verstanden, welches von dem in der Mehrzahl der Denkmäler dargestellten Typus nicht mit solchen Modificationen abweicht, welche entweder aus erkennbaren besonderen Cultusauffassungen herstammen oder solche vermuthen lassen, für welches in seinen einzelnen Exemplaren demnach besondere Beinamen aufzustellen nicht oder wenigstens für jetzt nicht gerechtfertigt ist. Daß manche Monumente hier auf einem Grenzgebiete stehn, ja daß eigentlich wohl alle oder wenigstens die meisten bestimmten Culten ihr Dasein verdanken, daß sie folglich bestimmte Beinamen getragen haben werden, soll dabei keineswegs verkannt werden und eben so wenig will ich läugnen, daß es die Aufgabe fortgehender Forschung ist, das ganze dem mittlern Ideal jeder Gottheit gewidmete Capitel allmälig aufzulösen und seine Denkmäler unter die Classen von Beinamen des Cultus (denn blos poetische müssen ganz ausgeschlossen bleiben) zu ordnen. Allein hier muß jede Willkühr und jedes Rathen ausgeschlossen sein, mit dem durchaus Nichts gewirkt werden kann; und so lange wir nicht mit positiven Gründen darzuthun vermögen, diese und jene Statue oder Büste entspricht diesem und jenem bestimmten Cultus und Beinamen, wird uns Nichts übrig bleiben, als dieselben zunächst nach ihrem rein künstlerischen Charakter zusammenzuordnen, und nach diesem in Classen zu trennen.

81) zu S. 75. Gefunden wurde die Maske in Otricoli im Kirchenstaat, das Material ist Marmor von Luna. Sie ist zur vollständigen Büste ergänzt und ihr ist eine Taenie hinter der aufstrebenden Mähne in's Haar gelegt worden, im Gesicht ist nur die Nasenspitze und ein Theil des rechten Nasenflügels restaurirt, im Haar und Bart sehr Weniges. Die Entstehung in Italien und in einer verhältnißmäßig späten Periode, aber doch wohl gewiß vor Hadrian, kann nicht zweifelhaft sein, ihre Zurückführung auf eine bestimmte Cultusgestalt, wie etwa auf den Juppiter Capitolinus wird sich schwerlich rechtfertigen lassen. Der kürzeren oder längeren Besprechungen dieses Monumentes sind sehr viele, doch lohnt es sich kaum, die ganze Litteratur hier anzuführen. Außer den Texten zu den in Note a zu S. 75 angeführten Abbildungen mögen hier nur noch Zoëgas, wie ich glaube größtentheils verkehrte Bemerkungen in Welckers Zeitschrift I. S 452 erwähnt werden, auch ist an Brunns (Künstlergeschichte I. S. 200 f.) schöne Behandlung des Zeusideals des Phidias zu erinnern, welche sich an die otricolaner Maske anlehnt und neuestens etwa noch Friederichs, Bausteine S. 254 f.

82) zu S. 77. Das Material ist italischer Marmor, die Höhe beträgt 70 cm.; die Nase, die Lippen und das ganze Bruststück mit dem auf der linken Schulter liegenden Gewande sind neu. Nach Hübner.

83) zu S. 77. Das Material ist italischer Marmor, die Höhe beträgt 40 cm., ergänzt ist die Nase und die Büste, welche Meyer zu Winckelmanns Gesch. d. Kunst V. 1. 30 für antik, aber nicht zugehörig zu halten scheint. Wenn derselbe den Kopf, welcher ehemals im Hause della Valle war, »zwar klein, aber vortrefflich« nennt, so scheint mir dieses Urteil viel zu günstig.

84) zu S. 79. Wenn der Oberkörper des Lansdowne'schen Zeus im Text als erhalten bezeichnet ist, so widerspricht dies allerdings der Angabe Waagens (Kunstwerke und Künstler in England II. S. 76), der aus Autopsie des Monumentes »Nase, Unterlippe, Theile der Haare und Brust« als »neu« bezeichnet. Eine vortreffliche Photographie, welche mir vorliegt giebt mir den Muth, Waagen zu widersprechen oder wenigstens einige Bedenken gegen seine Annahme, die Brust gehöre dem Ergänzer, zu äußern. Für alt halte ich sie aus folgenden Gründen. Erstens ist der fragliche Theil keine gewöhnliche Büstenform, wie fast alle diejenigen, welche von Ergänzern herrühren, sondern das Fragment eines statuarisch dargestellten Körpers, welches bis zu den kurzen Rippen reicht und hier mit einer glatten Fläche endet, unter der man einen gewöhnlichen Fuß zur Aufstellung des Monumentes angebracht hat. Der Körper sieht ganz danach aus, als sei er der obere Theil einer, wie z. B. die Aphrodite von Melos aus zwei Blöcken zusammengesetzten Statue. Zweitens ist der Stumpf des rechten Armes nicht abgemeißelt, sondern schräg abgebrochen, wobei die Bruchfläche gesplittert ist. Drittens ist die rechte Brustwarze mit einem kleinen Stücke des pectoralis eingeflickt. Viertens fugen der Hals und die Brust nicht genau zusammen, sondern auch hier fehlen Splitter, welche auf ein Gebrochensein des Halses, nicht auf Ergänzung der Brust hinweisen.

Fünftens zeigt die Oberfläche der Brust mehre leichte Verletzungen und geschundene Stellen, während ihre Farbe genau mit der des Kopfes übereinstimmt, dahingegen die ergänzte Nase eine sehr abweichende Färbung zeigt. Und endlich sechstens ist der sehr große und reichfaltige Mantel, welcher über der linken Schulter hangt und hinter der rechten wieder sichtbar wird, so wenig in Übereinstimmung mit dem gewöhnlich bei Zeusstatuen auf der Schulter liegenden Gewandzipfel, daß man kaum begreift, woher ein moderner Ergänzer das Vorbild zu dieser, allerdings in dem hier in Rede stehenden Kreise nicht unerhörten, aber seltenen und abgelegenen Gewandbildung genommen haben sollte. Die sicheren Ergänzungen an allen anderen Zeusbüsten sehn fast in jedem Betracht anders aus.

85) zu S. 83. Wie Clarac im Mus. de sculpt. a. a. O. den Ausdruck des Kopfes als sanft und voll Würde und Ruhe bezeichnen und auch St. Victor im Mus. des ant. a. a. O. von imponirender Ruhe der Physiognomie reden konnte, ist nicht recht zu begreifen, obgleich der Ausdruck bei Weitem nicht die Erregtheit zeigt, mit welcher ihn mehre Abbildungen (besonders die bei Bouillon) zeigen. Auch steht es damit im Widerspruche, wenn der Letztere den Ausdruck, mit Recht, einen viel strengern, als den der Maske von Otricoli nennt, indem in allen Zügen der Charakter der Macht viel stärker hervorgehoben sei. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris S. 157 schreibt, der Torso scheine ihm nach dem Charakter des Kopfes eher ein Poseidon zu sein, was wohl jedenfalls irrig ist. Wenn er weiter meint, »die Behandlung von Fleisch und Haar haben im Princip viel von den Büsten des Lucius Verus« und »die Formen des Körpers haben etwas Allgemeines und Rohes«, so dürfte auch dies Urteil fehl gehn und die modernen Schicksale des Fragmentes nicht gebührend in Rechnung stellen.

86) zu S. 85. Winckelmann, Vorrede zur Gesch. d. Kunst § 18. Nach W. wäre das Monument zu Velleja im Parmesanischen gefunden, dagegen schreibt mir Hr. Dr. Luigi Pigorini, gegenwärtiger Director des k. Museums in Parma d. d. 24. Februar 1870: non proviene dagli scavi di Velleia; è uno dei pochi avanzi di quel Museo Farnesiano che Carlo I. Borbone portò da Parma in Napoli nel secolo scorso. Probabilmente il busto medesimo sarà stato trovato in Roma, come la maggior parte dei monumenti di quel Museo«. Und wiederum d. d. 25. April nach Mittheilung der folgenden Provenienzangaben in dem S. 85 Note a genannten Buche: »essa (testa) fu trovata già nel villagio di Colorno, poche miglia lontano da Parma«: Colorno era una villa dei duchi di Parma. Ivi non si sono mai scoperti altri avanzi romani importanti, ma vi furono da Roma trasportate varie sculture nei giorni dei Farnesi. Io inclino a credere pertanto che il nostro Giove si trovasse in Colorno soltanto da quel tempo. Allein das sind offenbar Vermuthungen, während Winckelmanns Angabe ganz bestimmt lautet. Aus dem Sturze des Körpers, fügt W. hinzu, hat man zwei andere Figuren gemacht. »Dem Kopfe hat man die Nase auf die ungeschickteste Weise aufgesetzt und der neue Bildhauer hat für gut befunden, den Formen des alten Meisters an der Stirn, an den Backen und am Barte nachzuhelfen und das, was ihm überflüssig geschienen, hat er weggenommen«. Es wird gut sein, dies bei der Würdigung des Kopfes nicht zu vergessen.

87) zu S. 86. Die angebliche Zeusbüste im Götter- und Heroensaale des berliner Museums No. 63 (s. Gerhard, Berlins antike Bildwerke S. 61 und: Königl. Museen, Verzeichniß der Bildhauerwerke S. 17) würde allerdings hieher gehören, wenn sie überhaupt einen Zeus und nicht vielmehr, wie auch Andere schon angenommen haben, einen Poseidon darstellte. Gerhard erklärte den ungewöhnlich lebhaften Ausdruck dieses Kopfes durch die Voraussetzung eines Zeus Gigantomachos.

87[a] irrig 88) zu S. 87. Das hat auch H. Meyer zu Winckelmann a. a. O. empfunden und sehr wohl ausgedrückt, wenn er von diesem Kopfe sagt, er zeige »ein gütiges, erhabenes, herrliches Wesen«, mit Recht zeichnet er auch die Profilansicht aus, in welcher er ihn »über alle Vorstellung edel, ruhig und groß« nennt und hervorhebt, wie ihm die sanfte Neigung des Hauptes nach der Rechten »eine ungemein stille Anmuth und würdige Milde« gebe. Wenn er ihn gleichfalls dem Zeus von Otricoli ähnlich nennt, so kann ich, wie meine genaue Zergliederung zeigt, hierin nur in sofern beistimmen, als eine ganz allgemeine Ähnlichkeit des Typus gemeint ist; bestreiten muß ich, daß »Haare und Bart sehr zierlich angesetzt« seien. Die Ergänzung der Nase (zum Theil), einiger geringen Partien des Haares und der Brust giebt Meyer richtig an.

ZUM SIEBENTEN CAPITEL.

88) zu S. 117. Im Mus. Pio-Clem. I. zu tav. 1 nannte Visconti den Verospischen Zeus »il più bello simulacro che ci ne (di Giove) abbia lasciato l'arte e la religione degli antichi. Si è sforzato il greco scultore nella nobiltà e maestà dei lineamenti di adombrare in qualche modo l'idea, che avevano di questo nume«; etc. Weiterhin spricht er mehrmals von »questa egregia statua, che accusa il miglior seculo delle arti greche«. Vielleicht etwas vorsichtiger klingt die Beurteilung in dem zum Ersatze des alten Textes geschriebenen Artikel in den Opere varie a. a. O., doch heißt es auch hier: »posso asserire, che questo simulacro, malgrado i guasti, che a sofferti, è forse il più perfetto che la greca scultura ci abbia lasciato del massimo degli Iddii«. Demgemäß figurirt die Statue als »echt griechische« Arbeit auch in Böttigers Kunstmyth. II. S. 186. Mäßiger heißt es bei Meyer zu Winckelmanns Kunstgesch. V. 1. 30, es möge unter den noch vorhandenen Statuen Jupiters wohl die große sitzende im vaticanischen Museum befindliche eine der vorzüglichsten sein. Als »die bedeutendste Statue« wird sie auch noch bei Müller, Handb. § 349 Anm. 2 eingeführt, freilich mit dem Zusatz: »doch kein Werk ersten Ranges«. Allein der will nicht eben viel sagen, denn Werke ersten Ranges besitzen wir unter den erhaltenen Zeusstatuen überhaupt nicht und werden deren auch schwerlich finden, da, wie Böttiger a. a. O. bemerkt, gegen die Bilder des höchsten Gottes sich die bilderstürmerische Wuth des Christenthums mehr noch als gegen die der anderen Götter richtete. — Die volle Wahrheit über den Kunstwerth der Verospischen Statue finden wir in der Beschreibung Roms a. a. O., wo sie »unstreitig ein mittelmäßiges Werk« genannt und bemerkt wird, dies scheinen auch die Commissarien der französ. Regierung erkannt zu haben, da sie dieselbe nicht für das pariser Museum auswählten. Ähnlich geringschätzig spricht von der Statue Clarac, Mus. de sculpt. Text Vol. III. p. 21, dem man nicht ganz beistimmen kann, wenn er die Haltung die eines kraftlosen und in sich zusammensinkenden Greises (»d'un vieillard affaisé sur lui même et qui n'a plus de vigueur«) nennt. Noch schärfer wird die Statue verurteilt von E. Braun a. a. O. der sie »eine rohe, handwerksmäßige Nachbildung des olympischen Colosses« (?) nennt, weiterhin von der geistlosen Derbheit des Vortrags redet, »der einen ausschließlich decorationsmäßigen (?) Charakter hat« und schließt: »der unverwüstlichen Schönheit, welche ihm zum Grunde liegt, hat es den Ruf und das Ansehn zu verdanken, dessen es sich noch heutzutage bei der gedankenlos staunenden Menge erfreut«. Auf die »gedankenlos staunende Menge«, sofern diese über den Kunstwerth einer Statue überhaupt ein Urteil hat, mag auch die sehr effectvolle Aufstellung des Originals und dessen, freilich nur der Restauration verdankte Vollständigkeit wirken, welche der Statue für den nicht kritisch geschulten Betrachter eine nicht wegzuläugnende Imposanz verleiht. In der gelehrten Welt aber hat ohne Zweifel die Achtung vor einem Urteil des Ennio Quirino ihren guten, wenngleich unverdienten, Ruf erhalten.

89) zu S. 119. Wenn Fröhner in seiner Notice de la sculpt. ant. a. a. O. sagt: »il est probable que le foudre (en bronze) était placé sur les genoux de la divinité, l'aigle à ses pieds, car la jambe gauche est un peu retirée en arrière«, so hat ihm schon Benndorf in den Göttinger gel. Anzz. von 1870 Stück 11 S. 409 f. eingehalten, man sehe den Grund nicht ein, warum ein Blitz in der angegebenen Lage wahrscheinlich gewesen sein sollte und das Motiv für die Annahme des Adlers sei gänzlich ungenügend. Gegen diejenige des Blitzes spricht aber positiv die Haltung der Hand. Benndorf aber geht weiter und meint, es sei unverständlich, mit welchem Rechte diese Statue als Zeus aufgeführt sei, denn ihr Kopf sei modern und »ihre Haltung wiederholen allerdings einige sichere Statuen des Zeus, aber auch eine ganze Reihe von Kaiserporträts im Typus dieses Gottes, wie deren beinahe jedes Museum besitzt«, so sind ihm dabei gewisse feinere Verschiedenheiten in der Gewandanordnung bei dem Gotte und bei Kaisern (S. oben S. 119 f. und die folgende Anmerkung) entgangen.

90) zu S. 122. Der im Texte gebrauchte Ausdruck, daß mehre römische Imperatorenstatuen in allem Wesentlichen nach dem hier in Rede stehenden Schema gestaltet seien, ist nur dann genau, wenn man die schon früher (S. 119 f. und in der vorigen Anmerkung) berührte Unterscheidung des Gottes und der Imperatoren in der Gewandanordnung außer Anschlag läßt. Beachtet man diesen, vielleicht nicht absichtslosen Unterschied, so wird sich zeigen, daß die Imperatorenstatuen sich von denen des Gottes dadurch unterscheiden, daß

bei ihnen, vielleicht durchgängig, wenigstens der linke Unterschenkel entblößt ist, wenn nicht größere Theile des Körpers, namentlich auch des rechten Beines nackt erscheinen; so bei Clarac, Mus. de sculpt. Vol. V. pl. 912 A, 2334 A (viel nackter), pl. 917, 2324 B. (linkes Bein nackt), pl. 919, 2330 (desgl.), pl. 924, 2354 (desgl.), pl. 925, 2352 (desgl.), pl. 926, 2356 (desgl.), pl. 935, 2386 (desgl.), pl. 939, 2398 (auch das rechte Bein nackter, als bei Zeus). Die Fragmente, wie bei Clarac pl. 936 E, 3386 B (= Garucci, Monum. del Mus. Lateran. tav. 11), Garucci a. a. O. tav. 6 sind zweifelhaft und Nichts beweisend ist auch der Nerva in der Rotunde des Vatican Clar. pl. 941, 2410, vergl. das. No. 2408 und Beschreibung Roms II. II. S. 228. — Ein sicherer römischer Imperator mit genau der bei dem Gotte classischen Tracht ist mir wenigstens unbekannt.

91) zu S. 123. Emil Wolff a. a. O. beurteilt das Werk sehr günstig, spricht von seiner »bella esecuzione«, sagt, seine Skizze könne nur einen annähernden Begriff der schönen Sculptur geben und giebt an: »il carattere del nudo è bello e corrispondente al sogetto che rappresenta, la draperia è giocata con sommo gusto e diligentemente lavorata, il trono parimente è d'un disegno ricco ed elegante ...... le braccia moderni cogli emblemati dello scettro e del globo non distruggono l'armonia della composizione«. Mit ähnlichen Lobsprüchen versieht die Statue Clarac a. a. O., der ihr »une attitude grave, une expression pleine de la dignité qui convient à la toute-puissance, temperée par la douceur et la sérénité du regard, beaucoup de noblesse dans l'ensemble et de sagesse dans les détails« zuspricht und die Frage aufwirft: »qui sait si cette petite statue ne conserverait pas quelques réminiscences du Jupiter de Phidias?« was bei ihm mehr als bei manchen Anderen bedeuten will, da grade Clarac die Beziehung anderer sitzender Zeusstatuen zu der olympischen entschieden abweist. Viel ungünstiger urteilt Benndorf a. a. O., welcher meint, die Statue habe in der Wolff'schen Zeichnung ein verschönertes Ansehn gewonnen und sei eine zwar nicht reizlose, aber unerhebliche Copie eines geläufigen griechischen Marmortypus. In Betreff des letztern Punktes bin ich, wie der Text zeigt, verschiedener Meinung. Ergängt ist nach Wolffs Ansicht nur der linke Arm mit dem Scepter, der rechte Vorderarm mit der Kugel, ein Stück des rechten Fußes und ein Stück im Halse; das Gesicht scheint leicht überarbeitet zu sein. Über die Inschrift: ΑΠΟΛΛΩΝ an der Basis darf man die Acten wohl für geschlossen erklären; als antik betrachtete sie Franz zum Corp. Inscriptt. Graecc. III. p. 861 No. 6139, der sie als ΑΠΟΛΛΩΝιος ἐποίει zur Künstlerinschrift ergänzen wollte, sowie Stark a. a. O. S. 574, welcher, obwohl keine Spuren eines schließenden I vorhanden sind, an ein Weihgeschenk an Apollon dachte. Für modern erklären die Inschrift Comarmond, der frühere Director des lyoner Museums bei Wolff a. a. O. S. 53, Brunn, Künstlergeschichte I. S. 544, Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O. und endlich Benndorf a. a. O. Die Modernität scheint mir, besonders nach dem was Benndorf mittheilt, nicht zweifelhaft; mit vollem Rechte erklärt sich Benndorf auch gegen Starks Gedanken an einen bärtigen Apollon; warum man in der Statue »vielleicht Hades, Dis, den göttlichen Stammvater der Gallier« erkennen sollte, wie Stark ebenfalls andeutet, vermag ich nicht zu beurteilen, etwas specifisch Gallisches liegt doch ganz gewiß nicht in ihr; eben so wenig weiß ich was die Notiz bedeuten soll, mit der Wolffs Besprechung schließt: »il Sgre. Lenormant qui in Parigi peraltro sostenne che .... sia uno dei simulacri di Giove come si venerava nel suo tempio sel Monte Cenisio«.

92) zu S. 123. Auch Clarac a. a. O. hebt die Größe und Weite des von ihm als Pharos bezeichneten Gewandes und die stärkere Verhüllung des Oberkörpers der lyoner Statue als dessen anderer Zeusdarstellungen, besonders aber die Bedeckung des linken Armes geflissentlich hervor.

93) zu S. 128. Über die Buchstaben auf dem Abschnitte des Sitzbrettes des Thrones kann ich nur wiederholen was Clarac berichtet, man habe sie LALISIA lesen wollen und in ihnen einen etruskischen Künstlernamen gesucht. Wie völlig ohne alle Wahrscheinlichkeit dies sei, hat schon Clarac ausgesprochen.

94) zu S. 130. Dies hat Jahn übersehn, welcher in seinen Archaeologischen Aufsätzen S. 41 Note 20 von der Statue von Tyndaris schreibt: »man könnte allerdings noch zweifeln, ob die Statue nicht vielmehr den Asklepios dargestellt habe, welcher bekanntlich häufig in dieser Stellung erscheint«. Ganz Ähnliches sagt in Beziehung auf die Statuette No. 32 (S. 133) Abeken in den Annali a. a. O. S. 71 Note 4; allein die Ähnlichkeit auch dieser Statuette mit

Asklepiosbildern beschränkt sich auf die Haltung des linken Armes und die Bekleidung, in der Haltung des rechten Armes und in dem Schwunge der ganzen, durch diese Haltung wesentlich bedingten Stellung findet sie sich nicht.

95) zu S. 131. So namentlich die von Abeken a. a. O. S. 71 Note 3 als Parallele angeführte florentiner Statue No. 31 (S. 133) und die das. in Note 4 citirte dresdener bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 399 No. 674, welche letztere überhaupt viel zu zweifelhafter Natur ist, als daß sie in der Liste der Zeusstatuen einen Platz hätte finden können. Derselbe Typus wiederholt sich dagegen in allen wesentlichen Zügen unter den Imperatorenstatuen bei dem sog. Marcus Antonius der Pembroke'schen Sammlung, Clarac, Mus. de sculpt. Vol. V. pl. 921, 2345, über welche ich Näheres nicht mittheilen kann, da neuere Reiseberichte von ihr schweigen. Daß der, nach Clarac, ergänzte rechte Arm hoch aufgestützt war, zeigt die Haltung der Schulter. Ebenso hat der angebliche Tiberius derselben Sammlung, bei Clarac pl. 926 No. 2356 A. mit der pariser Zeusstatue No. 26 eine große Übereinstimmung.

96) zu S. 131. Für besonders irrig muß man es erklären, wenn Abeken von dem Zeus Strategos der Münze von Amastris (Münztafel II. No. 27) p. 64 behauptet, in ihr kehrt der Typus der syrakusaner Münze (ebendaselbst No. 25) und der Statue von Tyndaris »con levissime variazioni« wieder und dann hierauf zu Gunsten des Namens »Juppiter Imperator« für die genannte Statue Schlüsse baut. Die Verschiedenheiten der Zeusgestalten auf den beiden Münzen sind vielmehr so tief greifend, daß man sie fundamental nennen kann; die Stellung beider hat nur die Lage des in die Seite gestützten linken Armes gemeinsam, im Übrigen ist sie bei dem Zeus Strategos der Münze von Amastris, welcher die Lanze oder das Scepter im gesenkten rechten Arme geschultert hält, in hohem Grade ruhig, bei dem syrakusaner Zeus, welcher die Lanze hoch aufgestützt in der Rechten führt, in hohem Grade schwungvoll bewegt. Und eben so ist die Gewandung verschieden, welche bei dem syrakusaner Zeus den Oberkörper viel weiter entblößt zeigt, als bei dem Zeus Strategos von Amastris. Nur das Übersehn dieser beträchtlichen Differenzen macht es erklärlich, wie Abeken Statuen wie die florentiner und die dresdener (s. Anmerkung 95) als Parallelen zu der Statue von Tyndaris hat anführen können, worin ihm, wie in Beziehung auf die beiden Münzen Jahn a. a. O. gefolgt ist.

97) zu S. 133. Über die bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 399 No. 671 abgebildete Statue, welche dieser als in der »Collection Giustiniani« befindlich bezeichnet, während sie in der frühern Villa Giustiniani, jetzigen Villa Massimi beim Lateran seitwärts hinter dem Casino steht, berichtet Hr. Dr. Matz brieflich: »Kolossal, der Torso ist aus einer Menge kleiner Stücke zusammengeflickt, der rechte, erhobene Arm ist ergänzt, doch war die Richtung des Oberarms gegeben. Neu ist auch der Kopf«. Daß ein so zusammengestücktes Monument sich keiner der Classen echter Zeusstatuen ganz einfügt, ist nicht zu verwundern, am nächsten steht sie aber offenbar der im Texte behandelten zweiten Gruppe der vierten Classe, während sie in der ganz eigenthümlichen Lage der Gewandung, welche auch die rechte Schulter und den Oberarm nackt erscheinen läßt, am meisten mit dem archaisirenden Zeus des Reliefs im Hofe des Palasts Colonna (abgeb. bei Welcker, Zeitschrift Taf. 2 No. 8, vergl. oben S. 23) übereinkommt. Daß also diese Art der Gewandung für Zeus möglich sei, dürfte durch das Relief gezeigt werden.

98) zu S. 134. Man vergleiche nur Clarac, Mus. de sculpt. pl. 545 No. 1147, pl. 547 No. 1155, pl. 548 No. 1165, 1167, 1168, pl. 550 No. 1160; Statuen dagegen wie bei Clarac pl. 545 No. 1145, pl. 547 No. 1154, pl. 548 No. 1158, pl. 549 No. 1159 u. a. m. dürfen hier nicht eingemischt werden; sie sind in der Gewandung specifisch eigenthümlich und kommen wohl nie als Zeus oder zu einem solchen ergänzt vor. Unter den Imperatorenstatuen unter denen wir fast für alle Zeustypen Parallelen nachweisen können, kommt die Stellung dieser Statuen in Verbindung mit der charakteristischen Bekleidung meines Wissens niemals vor, was vielleicht hervorgehoben zu werden verdient, wenngleich ich einen bestimmten Schluß darauf nicht zu bauen wüßte. Denn daß alle hier in Frage kommenden Statuen verkannte oder falsch restaurirte Darstellungen des Asklepios wären, kann aus Gründen, welche im Text angegeben sind, nicht zugestanden werden. Auch ist schon S. 144 bemerkt, daß zu dem unbezweifelbaren Zeustypus der siebenten Gruppe sich eben so wenig eine Parallele in Imperatorenstatuen findet; man kann demnach wohl sagen, daß die Wiederkehr eines statuarischen Typus von zweifelhafter Bedeutung in Imperatorenstatuen für die Annahme spreche, es sei

ein Zeus- oder Juppitertypus, nicht aber, daß das Fehlen von Parallelen unter den Imperatorenstatuen das Gegentheil beweist.

99) zu S. 135. Wie Clarac, der sonst dergleichen nicht schlecht, besser als mancher Andere, beobachtet hat, a. a. O. sagen konnte: »tout l'ensemble de cette figure porte l'empreinte de la sérénité et de la bonté d'un dieu propice: la front les yeux et l'ajustement des cheveux et de la barbe, tout concert à cette expression de douceur et de dignité« ist einfach unbegreiflich; jedenfalls ist es nicht richtig.

100) zu S. 139. Auch Nissen in seinem Buche über das Templum S. 195 kommt, mit einem andern als dem blos kunstmythologischen Apparat arbeitend zu keiner endgiltigen Entscheidung über die Bedeutung der in Frage stehenden Statue. Er sagt nach Mittheilung des Thatbestandes, daß die in dem sog. Aesculapstempel gefundenen Statuen von den Einen Juppiter und Juno, von den Anderen Aesculap und Hygiea genannt werden und daß sich noch eine Büste der Minerva gefunden hat, dies werde trefflich durch die descriptio caeli erläutert, welche in der dritten Region Juppiter Secundanus, Jovis Opulentia, Minerva aufzähle. Die in dem Stabianerthor befindliche oskische Wegebauinschrift (Huschke, Osk. Sprachdenkm. S. 180) rede von einer »Kavla iùweis meelikiieis« und diese »cella Jovis Milichii« sei eben der in Rede stehende Tempel. »Daraus folgt dann weiter, daß der Dienst den Griechen entlehnt war und es paßt vortrefflich, daß Aesculap unter dem Namen des milden, gnädigen Juppiter (Ζεὺς μειλίχιος) eingebürgert ward«.

101) zu S. 140. Von Imperatorenstatuen vergl. den Claudius im Louvre Clarac, Mus. de sculpt. Vol. III. pl. 280 No. 2381, den Germanicus daselbst pl. 301 No. 2362, den Nero das. pl. 322 No. 2395 und 2396, den Traian das. pl. 337 No. 2413, wo das in Rede stehende Gewand mit dem Panzer verbunden ist, den Augustus im Vatican Vol. V pl. 914 No. 2336, denselben in Madrid pl. 916 A No. 2336 A, den Drusus aus Pompeji in Neapel pl. 917 No. 2357 A, den Claudius im Mus. Chiaramonti pl. 936 No. 2385, den Hadrian Vescovali pl. 944 No. 2419, den M. Aurelius Blundell pl. 952 No. 2446 B und den angeblichen Alexander im Mus. Chiaramonti pl. 837 No. 2109, welcher, so gut wie alle Kaiser so benannt wird, wie ihn Clarac nennt, ohne daß damit für die Richtigkeit der Nomenclatur eingestanden werden soll, auf welche auch hier wenig oder Nichts ankommt. Von anderen Figuren römischen Ursprungs vergl. die m. o. w. übereinstimmenden folgenden: den Mars im Louvre pl. 313 Ne. 1439, den Dionysos »Coll. Desantis et Dies« pl. 678 No. 1582, mit dem wieder der Apollon in dem Wandgemälde Denkm. d. a. Kunst II. No. 136 zu vergleichen ist, den Apollon in Neapel pl. 480 No. 921 und den Antinous in Berlin pl. 947 No. 2427, obgleich die Identität der Gewandung bei diesen beiden Figuren mit der in Frage stehenden nicht unbedingt behauptet werden soll, endlich den sog. Athleten im capitolin. Museum pl. 859 No. 2170.

102) zu S. 142. Mit Imperatorenstatuen ist der Palmenstamm oft verbunden, die Beispiele bei Clarac in den Tafeln von 912 A an sind leicht aufzufinden. Über die ganze Frage aber siehe Stephani, Apollon Boëdromios S. 39 und Wieseler, Der Apollon Stroganoff und der Apollon von Belvedere S. 8 f.

103) zu S. 143. Die dresdener Statue No. 135 des Hettnerschen Verzeichnisses, abgeb. bei Clarac Mus. de sculpt. pl. 400 No. 677 ist so sehr aus verschiedenen Stücken zusammengeflickt und ergänzt, daß sie am besten ganz übergangen wird. Was sich zu ihrer Rettung sagen ließe ist auf S. 166 angedeutet.

104) zu S. 145. Unter den römischen Imperatorenstatuen ist dieser Typus nur äußerst selten vertreten, ja, wenn die Composition im Ganzen und namentlich wenn man den Charakter großer Ruhe und Einfachheit derselben ins Auge faßt, so wird man kaum eine ganz entsprechende Porträtstatue finden. Immerhin aber stehn dem Typus der Nero, richtiger Domitian in München (Heroensaal, früher No. 162, jetzt No. 157, abgeb. bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 938 No. 2397) und der Lucius Verus in Neapel, bei Clarac pl. 956 No. 2460 nahe. Das Gewand, welches der münchener Domitian auf der linken Schulter trägt, hat schon Schorn in seinem Katalog der Glyptothek nicht Chlamys, sondern Paludamentum genannt und Brunn in seinem Katalog behält diese Bezeichnung bei. Ob das mit vollem Rechte geschehn ist, möge dahinstehn, möglich ist, daß feine Unterschiede zwischen der griechischen Chlamys und diesem Gewandstücke bestehn; das aber ist gewiß, daß das von den hier in Rede stehenden Zeusstatuetten getragene Gewand die griechische Chlamys und zwar keine andere ist, als welche

wir auch bei Hermes, z. B. bei den Bronzestatuetten in London Clarac pl. 666 No. 1515 und Paris Clarac pl. 664 No. 1540 und 666 D No. 1512 F, ferner nur von der Schulter herabgeglitten bei dem Hermes Logios in der Villa Ludovisi, Denkm. d. a. Kunst II. No. 318 und dem sog. Germanicus des Kleomenes finden.

105) zu S. 147. Als griechisch wird der Typus auch dadurch nicht erwiesen, daß er sich bei dem Alexander im Louvre, Clarac, Mus. de sculpt. pl. 264 No. 2101 wiederholt, denn diese Statue ist römisch. Auffallend ist es, daß eben so gewandete und zugleich eben so componirte römische Imperatorenstatuen nicht nachweisbar sind; dieselbe Gewandung bei verschiedener Composition hat der Marcus Aurelius im Louvre, Clarac, Mus. de sculpt. pl. 314 No. 2453.

106) zu S. 149. So z. B. bei dem sog. Hadrian im Louvre, Clarac, Mus. de sculpt. pl. 264 No. 2418 bei dem Aelius Caesar daselbst Clarac pl. 291 No. 2439, bei dem Augustus Vescovali das. pl. 919 No. 2324, bei dem Tiberius in Neapel das. pl. 925 No. 2351, bei dem Caligula im Vatican das. pl. 934 No. 2377, bei dem Domitian Mattei das. pl. 940 B. No. 2403, bei dem Maximinus in Neapel das. pl. 940 C. No. 2487 ter., bei dem Traian daselbst pl. 942 No. 2411 und mehren anderen. Es darf hierbei nicht unerwähnt bleiben, daß dieselbe Gewandung und eine wenigstens sehr verwandte Stellung, wenn auch nicht häufig, bei Hermes wiederkehrt, es sei nur an den berühmten Hermes im Vatican, Clarac a. a. O. pl. 665 No. 1514 und die Statuen das. pl. 659 No. 1523 und pl. 664 No. 1539 erinnert.

107) zu S. 150. Imperatorenstatuen dieses Typus sind z. B. der angebliche Augustus im capitolin. Museum, Clarac, Mus. de sculpt. pl. 912 A. No. 2325, der angebliche Claudius Odescalchi das. pl. 940 D. No. 2382 B, der Commodus Torlonia das. pl. 961 No. 2469 u. andere.

108) zu S. 153. Vergl. z. B. außer dem falsch restaurirten sog. Brutus bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 911 No. 2319 den schlecht restaurirten angeblichen Augustus Mattei das. pl. 917 No. 2324 A., besonders den Claudius von Erz in Neapel das. pl. 929 No. 2361 und mehre andere.

ZUM NEUNTEN CAPITEL.

109) zu S. 170. Es bestehn Zweifel darüber, ob diese Figur Zeus selbst oder Hadrian in seiner Gestalt darstelle. In der Abbildung im Mus. Pio-Clementino Vol. V. tav. 36 erscheint die Person unbärtig und Visconti in den Opere varie V. p. 162 der Mailänder Ausg. hat geglaubt, sie demgemäß für Hadrian erklären zu können, dessen Züge V. zu erkennen meinte und welcher den Beinamen Olympios führte. Mit Recht hat hiergegen aber schon Lebas in den Annali dell' Inst. von 1845 p. 240 geltend gemacht, daß Hadrian, nach Ausweis der Münzen nicht unbärtig gewesen sei, daß also die Unbärtigkeit des Kopfes der in Rede stehenden Figur am wenigsten dazu berechtige, sie als Hadrian zu bezeichnen. Mit Unrecht dagegen hält Lebas den Kopf für verdächtig, welcher auch durchaus nicht unbärtig ist, vielmehr nach dem übereinstimmenden Zeugnisse Zoëgas (in Welckers Zeitschrift S. 438) Kekulés (Hebe S. 47 Anm. 3) und der Zeichnung bei Pistolesi (Vat. descr. V. 63) einen wenn auch kurz gehaltenen Bart hat. Was die Ähnlichkeit mit Hadrian anlangt, so hält diese Zoëga für von dem Ergänzer, welcher das ganze Werk übergangen habe »gefördert«, während sie auch Kekulé (a. a. O. S. 48) anerkennt, aber sie nicht für schlagend genug erklärt, um daraus weitere Folgerungen zu ziehn. Diese Folgerungen können nur die Entstehungszeit des Reliefs angehn, in Betreff deren Lebas a. a. O. behauptet, der vorzüglich reine und schöne Stil des Reliefs entspreche hadrianischer Zeit nicht, während Kekulé nicht mit gleicher Bestimmtheit die späte Entstehungszeit läugnet, wohl aber einen Anschluß an Muster der besten Zeit der 80er und 90er Oll. annimmt und meint, es handele sich nur um eine, lange Zeit ununterbrochen fortdauernde Anwendung desselben Vortrags für Gegenstände der nämlichen Art, nicht um ein gewaltsames Zurückgreifen auf eine frühere Vortragsweise in später Zeit. Sei dem wie ihm sei, auch mir scheint so viel gewiß, daß man die Entstehung in der Zeit Hadrians kaum mit durchschlagenden Gründen wird bestreiten können, obgleich mir ebenfalls die sitzende Figur eher für den Gott selbst, als für den Kaiser in des Gottes Gestalt gilt. Was die weibliche Figur anlangt, so hatte sie Visconti zuerst für Hebe erklärt, später nahm er sie, wie

dies auch Zoëga a. a. O. und Welcker in einer Note sowie Gerhard in der Beschreibung Roms II. II. S. 205 aussprechen, gänzlich verkehrt als eine »Minerva Pacifica«; aber auch wenn Gerhard und Welcker, welcher Letztere der Kanne in der Rechten des Weibes die Beziehung zu der Schale in der Hand des Gottes absprechen will, an eine Priesterin denken, so muß das schon ihrer Größe im Verhältniß zu dem adorirenden Sterblichen wegen, entschieden als eben so verkehrt bezeichnet werden. Die Reihe von Denkmälern, innerhalb deren das Monument bei Kekulé a. a. O. steht, wird wohl die letzten Zweifel über die Richtigkeit der Benennung als Hebe beseitigen.

110) zu S. 170. Die Bedeutung dieser Götterfiguren steht keineswegs über allen Zweifel fest, obgleich auch neuestens noch Kekulé, Hebe S. 47 No. 5 dies annimmt. Daß das jugendliche Weib der Hebe in den Reliefen I und K sehr ähnlich sei, kann nicht wohl verkannt werden, aber das dürfte schwerlich hindern, sie Hygieia zu nennen, wenn sich der Gott als Asklepios erweisen sollte. Und das ist sehr wohl möglich. Zumeist spricht dafür, daß er sich, wie dies bei Asklepios sehr gewöhnlich, bei Zeus außer in einigen Vasengemälden (vergl. S. 182 Vasen LL und MM) unnachweislich ist, auf einen in der Zeichnung nicht ausgedrückten, vielleicht auch im Original weggebrochenen Stab stützt, sodann auch, daß er von der für Zeus gewöhnlichen Gestaltung namentlich in der Bildung des Kopfes wesentlich abweicht, während seine Gewandung für Asklepios eben so passend ist, wie für Zeus. In Betreff der weiblichen Figur trägt Lebas in den Ann. d. Inst. von 1845 p. 240, indem er auch sie Europe tauft über die mögliche Herkunft des Reliefs aus Kreta kühne und wenig begründete Vermuthungen vor. Wenn sie im Mus. Worsleyano als »friedliche Athena« betrachtet wird, so ist das nach Analogie der Erklärung des vaticanischen Reliefs K.

111) zu S. 170. Es ist dies dasselbe Relief, welches schon S. 62 in der kunstgeschichtlichen Übersicht angeführt wurde und welches, als jene Stelle gedruckt wurde, noch nicht publicirt war. Die für jene Stelle nöthigen Berichtigungen sind bereits in der 67. Anmerkung gegeben.

112) zu S. 170. Clarac macht in seinem Katalog des Louvre No. 232 darauf aufmerksam, daß die architektonische Verzierung unter diesem Relief mit derjenigen unter dem Relief No. 223, abgeb. pl. 224 No. 303 mit einer stieropfernden Nike große Verwandtschaft (beaucoup d'analogie) habe, was auf die Vermuthung führe, daß beide Reliefe einem und demselben Gebäude angehört haben. Diese Vermuthung wird von Fröhner, Notice de la sculpture au Louvre p. 437 Anm. zu No. 480 mit der Bemerkung zurückgewiesen, daß die architektonische Verzierung bei der Nikeplatte modern sei (parties modernes .... enfin la moulure du bas, qui à motivé une conjecture inadmisible du comte de Clarac). Fröhner weist dagegen nach, daß diese Nikeplatte mit derjenigen No. 179 ter., abgeb. bei Clarac pl. 222 No. 306 ein Ganzes gebildet habe und daß beide Theile erst später auseinander gesägt worden seien.

113) zu S. 171. Die von Visconti (Opere varie IV. p. 3 sqq., Mus. Pio-Clementino III. p. 198 der Mailänder Ausg.) ausgegangene und lange Zeit von fast allen Erklärern festgehaltene Deutung dieses Reliefs aus der Scene der Ilias, wo Thetis ihre Bitten für Achilleus beim Zeus vorträgt, ist neuerdings nur noch von Friederichs, Bausteine zur Gesch. der griech.-röm. Plastik S. 452 No. 738 festgehalten, von Anderen dagegen als hinfällig erwiesen worden, ohne daß jedoch eine weitere Übereinkunft als diejenige in der Bezeichnung der früher Thetis genannten Figur als Aphrodite erzielt worden wäre. Vergl. Fröhner, Notice de la sculpt. ant. p. 29 und Förster, Die Hochzeit des Zeus mit der Hera u. s. w. S. 37 Note 1 und was dieser anführt.

114) zu S. 171. Der Gegenstand des Reliefs ist streitig; die Geburt des Dionysos nach einem litterarisch nicht überlieferten Mythus von Gaea nahm Visconti an, dem Andere gefolgt sind, neuestens auch Wieseler zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 400 vergl. zu No. 407, nur daß dieser das Kind Jakchos nennen zu müssen glaubt; Erichthonios' Geburt dagegen erkannte wie ich nicht zweifeln kann, mit Recht, Panofka in den Ann. dell' Inst. von 1828 (I.) p. 298 sqq. Jedoch ist auf diese Streitfrage hier eben so wenig einzugehn, wie auf die Bedeutung mehrer Personen des in seinem obern Theile modernen Reliefs; von der Figur, auf welche es hier allein ankommt, ist nur der Kopf und Hals, sowie fast der ganze rechte Arm, ausgenommen ein kleines Stück an der Schulter, welches die Richtung verbürgt, und fast das ganze Scepter mit Ausnahme des seine Existenz und Richtung beweisenden untern Endes modern. An der

Bedeutung dieser Figur als Zeus zu zweifeln wird jetzt nach ihrer Zusammenstellung mit den entsprechenden Zeusfiguren der selinuntischen Metope und der Reliefe G und R noch weniger Grund vorhanden sein als früher; die Ergänzung derselben zu einem Poseidon in den Mon. dell' Inst. I. tav. 12 ist jedenfalls ganz willkürlich.

115) zu S. 172. Die Verbindung dieser drei Gottheiten ist durchaus römisch, wogegen ihr zweimaliges Vorkommen auf griechischem Boden, nämlich erstens im Friese des Theseion und zweitens in einem von Pausanias X. 5. 1 u. 2 beschriebenen οἴκημα in Delphi nicht beweisen kann. Es mußte deswegen der Sarkophag a, obgleich sein eigentlicher Gegenstand, der Wettkampf der Musen und Sirenen durchaus nicht römisch genannt werden kann, in der Abtheilung der römischen Reliefe seinen Platz erhalten, steht aber an der Spitze derselben und vor denjenigen, bei denen auch die Hauptvorstellung römisch ist.

116) zu S. 172. Winckelmann zu den Mon. ined. No. 16 deutete diese Vorstellungen auf Ganymedes und Hebe, R. Rochette, Mon. inéd. p. 401 sq. meinte die Beziehungen auf Leben und Tod des Menschen festgestellt zu haben; neuerdings hat Heydemann in der Archaeol. Zeitung von 1869 S. 21 f. durch Zusammenstellung der verschiedenen Exemplare dieser Darstellung Licht über dieselbe verbreitet und sie in überzeugender Weise auf die Fabel von Amor und Psyche bezogen.

117) zu S. 173. Daß der Deckel des Sarkophags in S. Lorenzo fuori le mura, abgeb. bei R. Rochette, Mon. inéd. pl. 72 A No. 2 nicht in diesen Kreis gehöre, daß insbesondere die von Anderen für Juppiter genommene Figur nicht diesen, sondern ungleich wahrscheinlicher Pluto darstelle, ist nach Andeutungen von Platner in der Beschreibung Roms III. II. S. 330 und weiteren Ausführungen Brunns im N. Rhein. Museum IV. S. 471 ff. auch von O. Jahn, Archaeol. Beiträge S. 84 bemerkt worden.

118) zu S. 173. Gegen die Annahme, daß in diesem Relief der Giebel des capitolinischen Juppitertempels und in den drei Gottheiten in der Mitte die Trias der capitolinischen Götter gemeint sei, macht Wieseler in dem Texte zu den Denkm. d. a. Kunst II. No. 13 folgende gute Bemerkungen: »In einer der beiden neben Jupiter sitzenden weibl. Figuren Minerva zu erkennen, ist gradezu unmöglich. Der Gegenstand, welchen die Figur links von Jupiter im linken Arm hält, ist undeutlich. Ist er für eine Fackel zu halten, so liegt der Gedanke an Ceres wohl am nächsten, darf man ihn als Füllhorn oder als kurzes Scepter betrachten, so läßt sich an mehre Göttinnen, namentlich aber an Fortuna oder [wohl noch besser, s. Brunn a. a. O. p. 293] an Salus [Populi Romani] denken«. Der Rest der Bemerkungen W's. geht uns hier zunächst nicht an, nur die eine schließliche dürfte zu erwähnen sein, daß, da Piranesi seine Zeichnung von einer andern, ältern entnommen hat, auf deren Genauigkeit kein Verlaß sei.

119) zu S. 173. Die hier angeführten Votivsteine sind nur als Beispiele zu betrachten und sollen auch nur solche sein; ähnliche werden fast in jedem Localmuseum römischer Alterthümer vorhanden sein, doch sind ihrer die wenigsten veröffentlicht. Wären also auch alle diejenigen, von denen es irgendwo Abbildungen oder genauere Beschreibungen giebt, hier zusammengetragen worden, so wäre deshalb der Stoff dennoch nicht erschöpft worden, so daß es auf einige Exemplare mehr oder weniger nicht anzukommen schien; nur glaubte ich einige Beispiele namentlich deswegen beibringen zu sollen, um auf die Analogien in den Localmuseen hinzuweisen.

120) zu S. 174. So wie bei der Liste der archaistischen Reliefe (S. 22 f.) einige notorische oder offenbare Fälschungen, wie das jetzt mit No. 94 a bezeichnete Relief in der Glyptothek in München (s. Brunns Katalog 2. Aufl. S. 116) und das ähnliche, von welchem ein Abguß in Berlin in Friederichs' »Bausteinen« S. 81 f. als verdächtig beschrieben wird, stillschweigend übergangen worden sind, so sind auch hier einige offenbar oder wahrscheinlich unechte Reliefe in die Liste nicht mit aufgenommen, so das münchener No. 94 b (s. Brunn a. a. O.), ferner das wohl zuerst in Bartoli et Bellori, Admiranda Romanae magnitudinis tab. 27 publicirte, und u. A. bei Montfaucon, Ant. expliquée I. pl. 15 p. 46 wiederholte. Aber auch das Elfenbeinrelief im Vatican, welches bei Buonarroti, Descriz. di alcuni Medaglioni auf p. 402 publicirt, bei Pistolesi, Vaticano descritto ed illustrato Vol. III. tav. 107. 1 wiederholt ist (vergl. oben S. 264), so wie das zweite bei Buonarroti in der Titelvignette abgebildete, bei Piranesi a. a. O. unter No. 2 wiederholte kann ich nicht umhin für verdächtig zu halten, obwohl das erstere

Visconti, opere varie Vol. I. p. 202 Note 2 als echt behandelt und das zweite Jahn, Archaeol. Beiträge S. 85 in der 27. Note citirt. Von dem bei Pistolesi a. a. O. III. tav. 36 (Beschreibung Roms II. II. S. 9) abgebildeten ist schon S. 566 Anm. 70 gesprochen worden. In der Archaeol. Zeitung von 1850 S. 140 will Stark die bärtige Figur, welche neben Apollon und Herakles auf einem vaticanischen Candelaber (Mus. Pio-Clem. VII. 37, Archaeol. Zeitung a. a. O. Taf. III. 4—6) dargestellt ist, als Zeus erklären. Was dieser Benennung entgegensteht ist in der Hauptsache schon in der Beschreibung Roms II. II. S. 269 f. bemerkt. Die Erklärung Starks ist ohne Zweifel unrichtig.

121) zu S. 174. Auch von den Thonlampenreliefen wie von den Votivreliefen (Anm. 119) sollten und konnten nur Beispiele gegeben werden, und zwar aus Gründen, welche mit denen der bei den Votivreliefen angegebenen im Wesentlichen übereinkommen, zu denen sich aber hier noch der gesellt, daß eine Kritik der wohl nicht in allen Fällen unverdächtigen Echtheit ohne Autopsie der Originale nicht möglich ist. Auch für die Echtheit der im Text angeführten kann nicht in allen Fällen eingestanden werden.

ZUM ELFTEN CAPITEL.

122) zu S. 195. Vergl. Brunns Künstlergeschichte I. S. 62, dem aber nicht zugegeben werden kann, daß die von Pausanias genannten und die angeblich von Nero entführten Figuren eine Gruppe gebildet haben, als welche sie das Register zu Brunns Werk aufführt; ob eine gemeinsame Idee und welche etwa diese Figurenreihe verband, können wir nicht mehr ausmachen.

123) zu S. 196. Als Gott Gesammtaeginas, seiner myrmidonisch-hellenischen Bevölkerung, nicht als Gott Gesammtgriechenlands faßt O. Müller, Aeginet. p. 19 unstreitig mit Recht den Panhellenios in seinem aeginetischen Cultus; aber daß man ihn später als Nationalgott auffaßte, geht aus dem von Müller a. a. O. p. 155 f., vergl. Prolegomena zu einer wissenschaftl. Mythol. S. 167 f. Angeführten, wie auch Welcker, Griech. Götterlehre I. S. 204 anerkennt, hervor.

124) zu S. 196. Die Möglichkeit politischer Beziehungen des Hellanios von Syrakus durfte Lenormant, Nouv. Gal. myth. p. 48 der Analogie des aeginetischen wegen nicht in Abrede stellen, obgleich sie nicht zu erweisen, noch auch für unsere kunstmythologischen Zwecke zu verwerthen sind, es sei denn, daß man den Hellanios als Vorkämpfer der Griechen gegen die Barbaren und in dieser Eigenschaft gleichsam als neuen Gigantenbesieger auffassen wollte, ein Gedanke, welcher durch die in den attalischen Weihgeschenkgruppen auf der Akropolis von Athen (s. Pausan. I. 25. 2) hervortretende Parallelisirung des Kampfes der Götter und der Giganten und der Barbarenkämpfe der Hellenen wenigstens als möglich und auf antiker Anschauung beruhend erwiesen wird. Unter dieser Voraussetzung würde man die Jugendlichkeit des Zeus Hellanios dann weitergehend daraus erklären können, daß Zeus die Giganten in seiner Jugend bekämpfte. Allein dabei darf nicht vergessen werden, daß nicht ein einziges Kunstwerk den Zeus im Gigantenkampfe jugendlich darstellt, so daß die ganze weitaussehende Combination des rechten festen Haltes entbehrt und auch keineswegs als befriedigend bezeichnet werden soll.

125) zu S. 198. Wer sich freilich darauf beschränken wollte, die in Claracs Musée de sculptures als »Apollon« zusammengetragenen Figuren durchzuzählen, absehend dabei von einer Kritik der Benennung und der verschiedenen, zum Theil sinnlosen Ergänzungen, der möchte manchen Apollon in verwandten Stellungen und namentlich auch mit einem erhobenen Arme finden; wer aber hier in beiden Richtungen Kritik übt, der wird sich überzeugen, daß unter den wirklichen Apollonstatuen Stellungen wie die der florentiner Statue nicht vorkommen und daß, wo bei Apollon eine Erhebung eines Armes vorkommt, dies nur nach zwei Motiven der Fall ist, von deren keinem bei der florentiner Statue die Rede sein kann, nämlich erstens da, wo der Gott angelehnt und sich mit hoch erhobenem Arme auf einen festen Gegenstand (Baum, Pfeiler u. dergl.) stützend dargestellt ist, wie der Sauroktonos oder wie die Statuen des Typus wie bei Clarac a. a. O. pl. 483 No. 928 A (vergl. Denkm. d. a. Kunst II. No. 131), welche bis zur Stunde noch nicht völlig verstanden und erklärt, jedenfalls aber

angelehnt und aufgestützt sind. Zweitens findet sich ein erhobener Arm bei Apollon, wenn derselbe über den Kopf gelegt ist wie beim Apollino und in nicht wenigen anderen Exemplaren. Die einzige Statue, welche man hiergegen anführen könnte, ist die bei Clarac a. a. O. pl. 487 No. 945 abgebildete, angeblich in Neapel befindliche, deren Original ich nicht kenne und von welcher auch Clarac im Texte Vol. III. p. 220 keinerlei nähere Angaben mittheilen zu können erklärt. Es muß also einstweilen wenigstens dahingestellt bleiben, wie diese Statue eigentlich aussieht und was an derselben echt ist und es dürfte keineswegs unmöglich sein, daß die auf einem dicken Pfeiler neben dem Gotte stehende Lyra, also dasjenige, worauf der Name Apollon sich in erster Linie stützt, ein moderner Zusatz wäre.

126) zu S. 201. Daß die in Gerhards Antiken Bildwerken Taf. 308 unter No. 33 abgebildete Gemme, welche einen Knaben mit strahlenumgebenen und mit einem Modius bedeckten Haupte, dem Blitz in der erhobenen Rechten, dem Füllhorn in dem linken Arm und mit Flügeln an den Füßen darstellt, sich schwerlich auf Juppiter — man könnte nur an Juppiter Anxur denken — sondern ungleich wahrscheinlicher auf Harpokrates-Sol beziehe, hat Wieseler im Bullettino dell' Inst. von 1852 p. 187 dargelegt.

127) zu S. 201. Über den Zweifel, ob der Juppiter in dem pompejanischen Zwölfgöttergemälde im Vicolo dei dodici di bärtig oder unbärtig sei, ist schon S. 192 gesprochen worden; bei der hier waltenden und jetzt kaum mehr zu hebenden Unsicherheit konnte in dem Zusammenhange der Betrachtungen jugendlicher Juppiterbildungen auf dies Gemälde keine Rücksicht genommen werden.

128) zu S. 203. Wieseler, Der Apollon Stroganoff S. 12 in der Note und Pinder, Die ant. Münzen des königl. Mus. zu Berlin S. 306 zu No. 3 führen auch noch das Medaillon des Antoninus Pius, welches in Mionnets Atlas de géographie numismatique p. 6 und neuerlich in Lenormants Nouv. gal. mythol. pl. VIII. No. 1 abgebildet ist, als ein Monument des Juppiter Juvenis an. Nach den Abbildungen könnte die hier dargestellte Figur allerdings unbärtig erscheinen, allein der überaus sorgfältig Cohen, welcher in seinen Médailles impériales Vol. II. p. 331 No. 403 dieses Medaillon nach dem Original beschreibt, sagt Nichts von der Unbärtigkeit, welche demnach wenigstens zweifelhaft ist.

ZUM ZWÖLFTEN CAPITEL.

129) zu S. 212. Montfaucon, Ant. expliquée Vol. I. pl. 13 p. 44 theilt aus Boissard V. 38 ein Panfilisches Relief mit, welches die Inschrift: IOVI SANCTO BRONTONTI AVR. POPLIVS hat, aber nicht den Zeus Bronton, sondern Apollon auf Felsen sitzend und Kithar spielend und zwei mit Kanne und Schale vor ihm stehende Frauen darstellt, ohne die Inschrift wiederholt in Winckelmanns Mon. ined. No. 50, welcher den Apollon für Orpheus erklärt. Es handelt sich also hier in keinem Fall um eine Darstellung des donnernden Zeus, sondern nur um die Weihung eines Reliefs an ihn, wie dies auch Gerhard, Prodromus S. 100 Anm. 133 a. E. anerkennt. Aber auch in einer bei Montfaucon auf derselben Tafel mitgetheilten Marmorbüste, welche auf dem Brustabschnitte die Inschrift BONO DEO || BRONTONTI trägt, ist ein Zeus oder Juppiter nur unsicher zu erkennen, doch soll die Möglichkeit, daß ein solcher sich aus einer bessern Abbildung ergeben würde, nicht in Abrede gestellt werden.

130) zu S. 214. Zwei weitere Darstellungen des Zeus Idaeos sind als solche in hohem Grade unsicher, nämlich 1) in dem mittlern Medaillon im Kranze des sog. capitolinischen Archigallus, Beschreibung Roms III. I. S. 159, Mus. Capitolin. T. IV. tab. 16 und 2) in dem Medaillon auf der Brust der Sacerdos maxima Laberia Felicia des Reliefs in der Galeria delle Statue im Vatican, Beschreibung Roms II. II. S. 181, Mus. Pio-Clement. Vol. VII. tav. 18. Die Benennung ist von Visconti im Pio-Clem. a. a. O. (vergl. Opere varie T. I. p. 206) ausgegangen; Winckelmann, Mon. ined. No. 8 begnügt sich damit, den Kopf auf dem capitolinischen Monument als Zeus zu bezeichnen.

131) zu S. 223. Dem Alphabete nach müßte hier der Σαλαμίνιος folgen, welcher seit langer Zeit von Manchen und auch neuerdings wieder von Lenormant, Nouv. gal. myth. p. 49 in dem auf Münztafel II. unter No. 28 abgebildeten (vergl. Nouv. gal. myth. pl. VIII. No. 9), allerdings sehr eigenthümlichen Zeus erkannt worden ist. Allein ganz abgesehn davon, daß

Σαλαμίνιος kein eigentlicher, sondern nur ein Ortsbeiname des Zeus ist, welcher mit anderen hier von der Besprechung ausgeschlossen ist, muß auch die schon von Eckhel, Doct. Num. Vet. Vol. III. p. 84 (quem iam plerique Jovem Salaminium putant secuti Vaillantii oraculum) bezweifelte Richtigkeit des Beinamens für diese Figur in Frage gestellt werden, noch mehr aber gilt dies von allen den Besonderheiten und Abenteuerlichkeiten, welche Lenormant a. a. O. in der Figur erkennt oder aus derselben heraussieht. Ich benutze diese Gelegenheit, um auch den Beinamen Skotitas, mit welchem Panofka in der Archaeol. Zeitung von 1849 S. 73 den Zeus des bei Gerhard, Zwei Minerven unter No. 2 abgebildeten Vasengemäldes belegt hat, für diese Figur entschieden abzulehnen, worin mir Welcker, Alte Denkmäler V. S. 323 vorangegangen ist. Wollte man die Einhüllung des Zeus dieser alten Vase und die im Grunde des Gemäldes angebrachten Zweige mit Panofka für den Beinamen Skotitas geltend machen, so würde man noch mehr als einen Vertreter dieses Beinamens nachweisen können. Daß zu demselben der große Blitz nicht eben paßt, hat Welcker bemerkt, die mythologischen Combinationen Panofkas aber, nach denen aus der dargestellten Scene und aus den zwei Athenen für den Zeus der Name Skotitas folgen soll, werden Wenige überzeugen.

132) zu S. 224. Pausan. IX. 39. 3 sagt: καὶ ἔστι μὲν πρὸς τῇ ὄχθῃ τοῦ ποταμοῦ ναὸς Ἑρκύνης, ἐν δὲ αὐτῷ παρθένος χῆνα ἔχουσα ἐν ταῖς χερσίν. Auf dieses Bildwerk hat de Witte im Catal. Durand No. 1671 eine ehemals Durand'sche Terracotte, abgeb. bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 411 No. 711 und wiederholt in der ersten Auflage der Denkm. d. a. Kunst II. No. 43 (an beiden Orten als Leda) beziehn wollen und es läßt sich nicht läugnen, daß diese Deutung der Terracotte ungleich mehr für sich hat, als die bereits durch Jahn, Archaeol. Beiträge S. 11 beseitigte auf Leda; dennoch wird auch sie sich nicht halten lassen und das anmuthige kleine Monument wird den von Jahn a. a. O. und in größerer Anzahl von Stephani im Compte-rendu de la comm. imp. arch. de St. Pétersb. pour l'année 1863 p. 51 zusammengestellten Genrebildern zuzurechnen sein (wie von beiden genannten Gelehrten geschehn ist), welche Frauen in mannigfaltigen Handlungen und Situationen mit ihren Lieblingsvögeln, Schwänen, Gänsen und Enten beschäftigt zeigen. Für eine mythische Deutung könnte man höchstens das ideale Costüm der Durand'schen Terracotte geltend machen, doch hat auch dies Argument keine durchschlagende Kraft. Dazu kommt, daß nach Claracs Texte Vol. III. p. 67 der Arm mit dem Vogel modern ist. Auf die bei Pausan. a. a. O. 2 erzählte Geschichte: φασὶ δ'ἐνταῦθα Ἕρκυναν ὁμοῦ Κόρῃ τῇ Δήμητρος παίζουσαν καὶ ἔχουσαν χῆνα ἀφεῖναι τοῦτον ἄκουσαν· ἐς δὲ ἄντρον κοῖλον ἐσπτάντος καὶ ὑπὸ λίθον ἀποκρύψαντος αὐτὸν ἐσελθοῦσα ἡ Κόρη λαμβάνει τὸν ὄρνιθα ὑπὸ τῷ λίθῳ κατακείμενον κτλ. bezieht Stephani a. a. O. p. 93 Note 3 das im Bull. arch. Napolitano Nuova Serie IV. tav. 11 abgebildete Vasengemälde.

133) zu S. 228. Vergl. auch Duc de Luynes, Numismatique des satrapies zu pl. II. No. 1—5, pl. IV. V. No. 7 und 8, pl. VIII. No. 3—10, pl. IX und Ch. Lenormant in der Archaeolog. Zeitung von 1866 S. 163. Die hier in Rede stehende Figur des Baal von Tarsos oder Zeus Tersios ist diejenige, welche die griechischen, für die Satrapen des Achaemenidenreichs verwendeten Künstler dem asiatischen Gotte gaben. Die hier schon hellenisirte Gestalt desselben liegt aber noch in einer doppelten interessanten Umwandelung vor, welche ihn dem reinen hellenischen Zeustypus immer näher bringt und endlich ganz mit demselben verschmilzt. Die erste (nächst der besprochenen zweite) Stufe wird dargestellt in den Münzen, welche aus dem Zeitalter der Seleukiden stammen und ihrem Münzfuß entsprechen, s. Pinder, Die ant. Münzen des königl. Museums in Berlin S. 71 No. 371. Der Gott sitzt hier mit ganz entblößtem Oberkörper nach links hin profilirt, in der Rechten das Scepter haltend und die Linke hinterwärts auf den lehnelosen Sitz gestützt, eine ganz griechische, aber dennoch im Umkreise der Zeusgestalten nicht gewöhnliche Darstellung. Auf einer zweiten (dritten) Stufe ist diese immerhin noch eigenthümliche Figur zu einem ganz gewöhnlichen Zeus Nikephoros geworden s. Mionnet, Descript. III. 622 f. 409, 412 ff., Suppl. VII. 258. 399 f. und in Münzen Hadrians; endlich (s. Mionnet, Suppl. a. a. O. p. 260. 410) ist der Gott, dem noch ΔΙΟϹ ΤΑΡϹΕΩΝ ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΩϹ beigeschrieben ist, mit der Phiale in der vorgestreckten Rechten und dem zu seinen Füßen sitzenden Adler ausgestattet und erscheint ganz so wie sehr viele Zeus- oder Juppitergestalten griechisch-römischer Kunst.

134) zu S. 229. Zu einem solchen eingehenden Studium des Originals, aus welchem ich den Eindruck geschöpft hatte, welchem ich in der Zurückführung der Büste im britischen

Museum auf den Zeus Philios in der ersten Ausgabe meiner Geschichte der griech. Plastik I. S. 321 f. Worte lieh, werden die wenigsten von denen Gelegenheit gehabt haben, welche diese meine Annahme weit wegwarfen, wie z. B. Bursian, der in der Allgem. Encyclopaedie Sect. I. Bd. 82 S. 447 Note 60 schreibt: »Die Zurückführung des Townley'schen Marmorkopfes (Marbles of the Brit. mus. X. pl. 1) auf diese Statue ist, da derselbe weder im Ausdruck, noch durch ein Attribut an Dionysos erinnert, völlig haltlos«. Ich kann es nur bedauern, daß ich mich durch derartige kurz absprechende Behauptungen habe bestimmen lassen, meine Ansicht in der 2. Ausgabe meines Buches nicht zu wiederholen; aber allerdings waren zwölf Jahre vergangen, seitdem ich das Original in London untersucht hatte und es bedurfte des Anblicks der im Text erwähnten schönen Photographie, deren Einsendung ich Ch. Newton verdanke, um meine Erinnerung aufzufrischen und mich empfinden zu lassen, daß ich damals, als ich behauptete, der Kopf sei im Ausdrucke dionysisch, nicht verkehrt gesehn hatte. Ein dionysisches Attribut aber haben wir an einem Kopfe des Zeus Philios gar nicht zu erwarten; die dionysischen Attribute der Statue des Polyklet bestanden in dem Becher und dem Thyrsos, welche dieselbe in den Händen hielt und in den Kothurnen, welche ihre Füße bekleidcten, von dem Kopfe dieser Statue sagt Pausanias nicht ein Wort, welches uns berechtigte, anzunehmen, daß auch er mit einem dionysischen Attribute, etwa der bekannten breiten Binde oder einem Wein- oder Epheukranz ausgestattet gewesen wäre und daß Pausanias davon schweigt, berechtigt uns vollkommen, zu glauben, daß in der That Nichts von der Art vorhanden gewesen ist.

ZUM DREIZEHNTEN CAPITEL.

135) zu S. 233. Gegenüber der Möglichkeit, daß der Zeuskopf auf den Münzen des Pyrrhos in der im Texte geschilderten eigenthümlichen Weise ausgeprägt worden, um den dodonaeischen Gott in fein künstlerischer Weise zu charakterisiren, darf eine andere Möglichkeit, auf welche im Texte hingedeutet ist, hier nicht ohne ausdrückliche Erwähnung bleiben. Es führt auf sie die Ähnlichkeit des Zeuskopfes der Münzen des Pyrrhos mit demjenigen der bruttischen Münzen. Wie die bruttischen Mamertiner in der 76. Olympiade nach Sicilien gekommen sind und sich in Messana festgesetzt haben, ist eine eben so bekannte Thatsache, wie die Übereinstimmung der bruttischen Münzen mit den sicilisch-mamertinischen sich einfach aus dieser Thatsache erklärt und längst von Eckhel, Doct. Num. Vet. Vol. I. p. 223 aus derselben erklärt worden ist. Nicht minder aber ist man darüber einverstanden, daß diejenigen Münzen des Pyrrhos, welche sich durch Schönheit des Stempels auszeichnen, so gut wie diejenigen, welche in ihren Stempeln mit sicilischen Typen übereinkommen, in Sicilien während der zwei Jahre geprägt seien, welche Pyrrhos in Sicilien gebot; vergl. Eckhel, a. a. O. II. p. 171. Nun aber gehören die Münzen mit dem in Rede stehenden Zeuskopfe nicht allein zu den schönsten und elegantesten des Pyrrhos, sondern ihr Zeuskopf stimmt, wie gesagt mit dem der bruttischen Münzen in hohem Grade überein. Nimmt man deshalb aus den im Vorstehenden angedeuteten Gründen für beiderlei Münzen Sicilien als Prägestätte an, so würde sich hieraus die Übereinstimmung erklären und damit die bestimmte künstlerische Absicht in der Charakterisirung des Zeuskopfes auf den Münzen des Pyrrhos wenigstens zweifelhaft werden.

136) zu S. 241. Daß dem idaeischen Zeus vielmehr die Fichte (ἐλάτη) heilig gewesen sei, wie Gerhard, Griech. Mythol. § 202. 3 anzunehmen scheint, geht aus der Stelle Il. XIV. 287, welche Gerhard anzieht, gewiß am wenigsten hervor, denn hier wird nur berichtet, daß der den Zeus berückende Schlafgott sich in einer Fichte verbirgt, was offenbar mit einer Heiligung dieses Baumes an Zeus Nichts zu thun hat.

137) zu S. 249. Ausgenommen werden muß allerdings was Il. XXIV. 18 f. von der Aegis gesagt wird: τοῖο δ' Ἀπόλλων
πᾶσαν ἀεικείην ἄπεχε χροΐ, φῶτ' ἐλεαίρων
καὶ τεθνειότα περ· περὶ δ' αἰγίδι πάντα κάλυπτε
χρυσείῃ, ἵνα μή μιν ἀποδρύφοι ἑλκυστάζων.

Aber diese Stelle ist, wie auch Stark, Berichte d. k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1864 S. 190 bemerkt hat, gewiß nicht ohne Grund mit Athetese belegt, und die Art, wie hier die Aegis gebraucht wird, steht eben so sehr mit der Art ihres Gebrauches in allen übrigen Stellen des Homer in Widerspruch, wie ihr Epitheton χρυσείη vereinzelt. Auch was Wieseler, Der Apollon Stroganoff und der Apollon von Belvedere S. 20 f. in der Note über diese Stelle sagt, kann ihre Echtheit nicht erweisen und macht die zum Grunde liegende Verschiedenheit der Auffassung erst recht deutlich.

138) zu S. 252. Möglicherweise ist noch ein Zeus mit dem Schleier in dem angeblichen »Saturn« des berliner Museums No. 117 zu erkennen, zu welchem Gerhard im Verzeichniß der Bildhauerwerke sagt: »wenn anders die milden Züge dieses verschleierten Angesichts nicht größere Berechtigung in sich tragen, dem aus Münzen bekannten verschleierten Bilde des Numa verglichen zu werden«. In der That sind die Züge sehr mild und haben Nichts vom Kronoscharakter an sich, während die Formen sich gar füglich als die modificirten eines Zeuskopfes erkennen lassen.

139) zu S. 260. Daß sich über die Bedeutung des neben dem Hypsistos und Chthonios namenlosen Zeus in der korinthischen Zeustrias wenigstens streiten lasse, mag zeigen, daß während Welcker, Alte Denkmäler II. S. 87 behauptet, er sei »ohne Zweifel« ein Zenoposeidon gewesen, Panofka, Archaeol. Zeitung von 1843 S. 55 nicht minder bestimmt sagt: »derjenige, welcher keinen Beinamen hatte, war offenbar Dis« und wiederum Gerhard, das. 1845 S. 74 in demselben »einen mächtigeren und geheimeren Zeus« erkennen zu müssen glaubt. Es soll nun freilich nicht gesagt sein, daß diese verschiedenen Ansichten gleiche Wahrscheinlichkeit haben, aber die Thatsache, daß sie ausgesprochen sind, soll zeigen, daß von völliger Sicherheit nicht die Rede sein kann, um so weniger, je weniger genau wir von dem Fundamente des Cultus unterrichtet sind, auf welchem die korinthische Zeustrias ruhte.

140) zu S. 260. Siehe Archaeol. Zeitung von 1851 S. 377 »jedem strahlt auf der Stirne ein drittes Auge«, eine Entdeckung, welche Panofka, Abhh. der berl. Akad. von 1854, Phil.-hist. Cl. S. 580 freudigst anerkennt. Gemacht aber ist diese Entdeckung nicht etwa an dem Original der Vase, sondern an ihrer Abbildung in der Archaeol. Zeitung a. a. O. Taf. 27. 2; wer jedoch diese Abbildung genau und unbefangen betrachtet, wird über die Richtigkeit der Wahrnehmung mindestens starke Zweifel empfinden und es für eben so wohl möglich erklären müssen, daß die angeblichen Augen auf die Stirn hangende Locken seien. Am wenigsten augenartig erscheinen die in Frage kommenden Ringel bei der Figur links, wo ihrer zwei über einander, und zwar nicht auf der Stirn, sondern über derselben im Haare liegen; auch bei der mittlern Figur sieht der, hier allerdings auf der Stirn liegende Ringel wenigstens eben so sehr wie eine Locke, als wie ein Auge aus, zumal wenn man einerseits das wirkliche Auge, andererseits die zwei Ringel bei der Figur links vergleicht. Am unsichersten ist die Sache bei der Figur rechts, doch scheint es gerathener diese nach den beiden anderen, als die beiden anderen nach dieser einen zu beurteilen. Wer sich freilich die Abbildung zu Panofkas Aufsatz a. a. O. Taf. 3 No. 16 ansieht, der kann gar nicht zweifeln, daß es sich um Augen auf der Stirn aller drei Personen handele; allein diese Tafel ist nach der »Entdeckung« von Pauckers gestochen und da sie nicht etwa auf einer neuen Zeichnung vom Originale beruht, sondern eine verkleinerte Copie der Abbildung in der Archaeologischen Zeitung ist, so beweist sie Nichts, als was ein gefälliger Lithograph, wenn er nur verständig angeleitet wird, zur Verdeutlichung undeutlicher und zur Klarstellung zweifelhafter Sachen mit geringem Aufwand von Mühe beizutragen im Stande ist.

141) zu S. 261. Archaeol. Zeitung a. a. O. S. 307 »In dem Krieger .... läßt sich Kyzikos um so weniger verkennen, als seine Kopfbedeckung den Sohn des Aeneas und der Aenete, den Dolionen verräth, wie wir sie auf Münzen von Ainos auf dem Haupte des Hermes Dolios finden«. Zu dem Aeneas wird die »durch Inschrift gesicherte Heroenfigur des Aeneas mit ähnlicher Kopfbedeckung auf einer Vase des Königl. Museums No. 1944 (Gerhard, Vasen und Trinkschalen u. s. w. Taf. 23. 24)« herbeigezogen. Hiergegen hat schon von Paucker das. S. 381 bemerkt, daß gar nicht »Aeneas« sondern »der Apollonsohn Aeneus Vater des Kyzikos« sei, auch die Kopfbedeckung des Aeneas in jenem Vasenbilde derjenigen des »Kyzikos« in dem in Rede stehenden Bilde durchaus nicht gleiche; es ist vielmehr eine der sog. phrygischen Mützen, ganz verschieden von der runden Kappe, um die es sich hier handelt. Eine dieser ähnliche

trägt allerdings der Hermes auf den Münzen von Ainos, durch deren Vergleichung außer dem Sohne des Aeneas auch noch der Dolione Kyzikos erwiesen werden soll. Was uns aber berechtigte, den Hermes der Münzen von Ainos grade als »Dolios« zu bezeichnen und nun seine Kappe für den »Dolionen« Kyzikos charakteristisch zu finden, das ist ganz und gar nicht abzusehn. Doch sind dies und dergleichen Anderes mehr nun wohl abgethane Dinge, über welche man kein Wort mehr zu verlieren braucht.

142) zu S. 263. Hier möge nur noch daran erinnert werden, daß das auf lykischen Städtemünzen vorkommende sog. Triquetrum von mehr als einer Seite auf den Dienst eines dreifachen Zeus bezogen worden ist; siehe v. Paucker, Archaeol. Zeitung von 1851 S. 380, E. Curtius das. 1855 S. 11 f. Dieser Letztere will außerdem den die Mitte des Triquetrum bildenden Ring als die Hauptsache, den der wechselnden Zahl der Arme gegenüber festen, unveränderten Kern des Münzbildes als das Sinnbild der von der Welt zurückgezogenen Gottheit betrachten, die vorspringenden Arme aber als Symbol der Formen, in denen die Gottheit auf ein besonderes Sein eingeht.

143) (irrig 142) zu S. 269. E. Braun, Ann. dell' Inst. von 1837 p. 267 will bei dem Zeus Labraundeus einen Hammer und eine Doppelaxt als Attribut unterscheiden, welche in numismatischen Büchern bisher noch nicht unterschieden worden seien, dennoch aber eine genaue Prüfung verdienen. Den Hammer bezieht er auf die Bedeutung des Zeus Labraundeus als Unterweltsgott. Und ähnlich redet auch Henzen im Bull. dell' Inst. von 1849 p. 187 mit Verweisung auf Braun von der »bipenne oppure il malleo« mit welchem der auch ihm als Unterweltsgott geltende Zeus Labraundeus ausgestattet sei. Die Frage, in wiefern mit Recht in den Münztypen zwischen Hammer und Doppelaxt unterschieden werde, muß ich als eine wesentlisch numismatische dahingestellt sein lassen, mir fehlt dazu der Apparat und ich möchte beinahe zweifeln, ob ein solcher Braun in der nöthigen Fülle vorgelegen hat.

ZUM VIERZEHNTEN CAPITEL.

144) zu S. 273. Ein Zweifel an dem aegyptischen oder libyschen Ursprung des in griechischen Cultusstätten verehrten Ammon hat offenbar Gerhard veranlaßt in seiner Griech. Mythol. § 198 Anm. 7 zu schreiben: »zwar ob die dort (im Ammonion) und in Dodona zugleich als Orakelgründerinnen erschienen Tauben wirklich aus (aegyptisch) Theben und von dem aegyptischen Ammon kamen, bleibt trotz Herodots Versicherung sehr zweifelhaft, darum hauptsächlich, weil mancher altgriechische Götterdienst durch das ihm selbständig zukommende Widdersymbol zur Verwechselung (besser würde man doch wohl Identification sagen) mit jenem aegyptischen Widdergotte früh auffordern mochte«. Ich selbst habe in meinen Beiträgen zur Erkenntniß und Kritik der Zeusreligion in den Abhh. der k. sächs. Ges. d. Wiss.; phil.-hist. Classe Bd. IV. S. 43 mit Anm. 108 meine Ansicht über den griechischen Ursprung des in Griechenland verbreiteten Ammoncultus und die Gephyraeer-Aegiden als seine Träger und Verbreiter schon angedeutet.

145) zu S. 276. Über die Kunstdarstellungen des Ammon haben in größerem Zusammenhange meines Wissens nur gehandelt Visconti zum Mus. Pio-Clem. Vol. V. tav. 6 und E. Braun in den Annali dell' Inst. von 1848 p. 186 sq. Neuerdings ist Einiges berührt worden von O. Jahn in seiner Abhandlung über die Lauersforter Phalerae, Bonn 1860 S. 10.

146) zu S. 278. Visconti wollte im Mus. Pio-Clem. Vol. V. p. 12 durch den Unterschied menschlicher und thierischer Ohren bei den Ammonköpfen eine Unterscheidung des mit dem griechischen Zeus verbundenen Ammon, dem er menschliche Ohren zuschreibt und eines bakchischen Ammon, bei welchem er thierische Ohren voraussetzt, begründen, und meinte hiermit zugleich eine edlere und eine unedlere Bildung des Ammonkopfes selbst in Verbindung bringen zu können; allein schon E. Braun hat in den Ann. dell' Inst. von 1848 p. 189 dem widersprochen, mit wie großem Rechte zeigt die im Texte gegebene Zusammenstellung von Ammonbildungen und kann allein schon ein Blick auf den edelsten aller Ammonköpfe, den neapolitanischen beweisen.

147) zu S. 285. Anstatt des Dionysos wollte Panofka, Archaeol. Zeitung von 1858 Anz. S. 191* in dem mit dem Ammon verbundenen zweiten Kopfe an römischen Doppelhermen

den dodonaeischen Zeus erkennen, »indem so, entsprechend der Idee der Doppelherme, die Repraesentanten der beiden berühmtesten und verwandten Taubenorakel in Theben und Dodona uns veranschaulicht werden«. Es braucht aber wohl nicht erst nachgewiesen zu werden, daß dies eine durchaus willkürliche Annahme und der angebliche Zeus Dodonaeos als solcher durch Nichts charakterisirt ist. Ein dodonaeischer Zeus ohne Eichenbekränzung ist wenigstens bisher noch nicht nachgewiesen worden und auf die angeblich verwandten Taubenorakel von Theben und Dodona, deren Repraesentanten die beiden verbundenen Köpfe sein sollen, weist in ihnen selbst und in ihrer Ausstattung Nichts hin.

148) zu S. 303. Eine wesentliche Bestätigung der im Text ausgesprochenen Bedeutung des Widders liegt darin vor, daß so gut wie Masken des widderhörnigen Ammon auch Widder selbst als Wasserspeier gebraucht worden sind. Dies ist, wie auch Heydemann in der Archaeol. Zeitung von 1870 S. 2 bestätigt, der Fall gewesen mit den berühmten bronzenen Widdern in Palermo, von denen der eine a. a. O. Taf. 25 nach einer Photographie abgebildet ist und nicht minder ist es der Fall bei der nach antikem Glauben die weibliche Fruchtbarkeit befördernden Quelle Kyllu Pera oder Killeia am Hymettos, welche Roß, Archaeol. Aufss. I. S. 220 f. bei dem Kloster Kaesariani nachweist und deren Wasser noch heute durch einen antiken marmornen Widderkopf abfließt. Daß der Widder ein aphrodisisches Thier ist, was Roß a. a. O. S. 222 zur Erklärung geltend macht, mag zur Wahl der Form dieses Wasserausgusses in diesem Falle mitgewirkt haben, den eigentlichen und entscheidenden Grund enthält es, wie die palermitaner Widder zeigen, wahrscheinlich nicht, sondern dieser Grund liegt in der im Text angegebenen symbolischen Bedeutung des Widders.

ZUM SECHSZEHNTEN CAPITEL.

149) zu S. 323. Heydemann, Iliupersis auf einer Trinkschale des Brygos S. 8 glaubt aus der Vergleichung der Ara Capitolina (S. 325) für die Zeusgeburt, diese im weitern Sinne verstehend, hinreichenden Stoff für mehre Metopen zu gewinnen, eine Ansicht, der ich mich nicht anschließen kann. Beiläufig, daß die Einnahme Ilions in einer Metopenreihe nicht hätte dargestellt werden können, ist Welckern (a. a. O. S. 192) nicht zuzugeben; sie kann sehr füglich in ihre einzelnen Scenen zerlegt und so wiederum im Nebeneinander der Metopenreihe ein Ganzes bildend gedacht werden, und eine ganze Reihe der am meisten hervorstechenden Scenen, als z. B. Palladienraub, Aias und Kassandra, Neoptolemos und Polyxena, Menelaos und Helena, Akamas und Demophon mit Aethra, Neoptolemos und Priamos, Astyanax' Tod, Aeneas' Auswanderung sind für Metopendarstellungen vollkommen so gut geeignet, wie irgend welche Kentauren-, Amazonen-, Giganten- oder sonstige Kämpfe, und sind zum Theil in Kunstwerken nachweisbar, die sich ohne sonderliche Mühe in Metopencompositionen würden verwandeln lassen, oder die solchen ohne Weiteres entsprechen, wie dies z. B. mit dem Relief Aias und Kassandra im Casino der Villa Borghese (s. m. Gallerie heroischer Bildwerke Taf. 27 No. 2) der Fall ist. Auch der πόλεμος πρὸς Τροίαν, wenn wir hierunter den Inhalt der Ilias und der kleinen Ilias verstehn, würde sich leicht in einer guten Zahl von charakteristischen Scenen als Metopenbilder componiren lassen. Derselben Ansicht ist Heydemann a. a. O. S. 9, welcher für die Iliupersis sehr schicklich auf die Darstellungen des neapeler Helmes (bei ihm Taf. III. No. 1) verweist.

150) zu S. 324. Die Verbindung der Worte: Ἀρχιτέκτονα μὲν δὴ γενέσθαι τοῦ ναοῦ λέγουσιν Εὐπόλεμον Ἀργεῖον mit den unmittelbar folgenden: ὁπόσα δὲ ὑπὲρ τοὺς κίονάς ἐστιν εἰργασμένα bei Pausanias a. a. O. ist so abrupt und so wenig logisch, daß man bei der Natürlichkeit der Annahme, Pausanias habe die Giebel ausdrücklich erwähnt, den Gedanken nicht fernliegend finden wird, es sei ein Satz der Art verloren: Polyklet — oder wer immer sonst — hat den plastischen Schmuck besorgt, und was sich von diesem (καὶ ὁπόσα μέν) in den Giebeln befindet, von dem bezieht sich das im vordern auf das und das, das im hintern auf jenes. Nun schließt sich das ὁπόσα δὲ ὑπὲρ τοὺς κίονάς ἐστι natürlich an, und das τὰ μὲ — τὰ δὲ findet in dem vorangegangenen Hinweis auf Eingangs- und Hinterseite des Tempels seinen eben so natürlichen, bestimmten Halt. Vergl. noch meine Gesch. d. griech. Plastik 2. Aufl. I. S. 396 Anm. 121 und was ich daselbst angeführt habe.

151) zu S. 325. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist trotzdem die bildliche Darstellung vollständig und der obere Theil der Platte trug etwa die Weihinschrift; denn nicht allein ist von weiteren Figuren nirgend eine Spur, sondern man sieht auch nicht ein, wer hier weiter zugegen gewesen sein könnte.

152) zu S. 326. Grade dies (Kronos nehme den Stein »mit begierlicher Hast« entgegen) behauptet von ihm Braun a. a. O. S. 3 gegen jeden Augenschein und mit gründlicher Verkennung der schönsten Feinheit des Kunstwerks; wenn er gleich darauf von dem Contrast der geheuchelten Offenheit Rheas zu dem »tückischen Argwohn« des Kronos redet, so macht er dadurch Nichts gut, sondern widerspricht nur sich selbst.

153) zu S. 326. Braun will in seiner Vorschule S. 21 den Gestus der linken Hand, den er fälschlich für Kronos »ständig« nennt, aus »sorgenvollem Nachdenken« erklären; in seinen Ruinen und Mus. Roms schreibt er: »er führt die Linke mit bedeutungsvollem Gestus gegen das Ohr hin, als ob er sich selbst an das Orakel erinnern wollte, welches seiner Herrschaft eine begrenzte Dauer verkündigt hatte«. Das ist eben so falsch beobachtet wie verkehrt motivirt; denn die linke Hand, deren Finger erhalten sind, liegt nicht entfernt am Ohr, sondern greift so an den Schleier wie diejenige des Kronos der capitolinischen Ara oder ist nachdenklich an den Kopf gelegt.

ZUM SIEBENZEHNTEN CAPITEL.

154) zu S. 339. Die grundlegende Vorarbeit für die Monumente der Gigantomachie ist ohne Zweifel Wieselers überaus reichhaltige Abhandlung »Giganten« in der Hall. Allgem. Encyclopädie Section I. Bd. 67 S. 141 ff., welche in Beziehung auf die litterarische wie auf die artistische Überlieferung in gleicher Weise stoffreich und sorgfältig ist.

155) zu S. 350. Angesichts dieser scherzhaften oder parodischen Behandlung der Gigantomachie, welche neuestens auch von Brunn in seinen »Problemen in der Geschichte der Vasenmalerei« S. 29 des Einzelabdrucks (Abhh. d. k. bayr. Akad. d. Wiss. I. Cl. XII. Bd. 2. Abth. S. 113) berührt und richtiger als von Jahn gewürdigt worden ist, mag an die litterarischen Parodien desselben Gegenstandes erinnert werden, von denen Wieseler a. a. O. S. 141 handelt.

156) zu S. 350. Unsicher ist die Erklärung des Bildes an einer bei Gerhard, Auserl. Vasenbb. S. 26 Note 23. g angeführten Hydria, indem auch an Herakles Kampf gegen Kyknos gedacht werden kann, vergl. Bull. dell' Inst. von 1839 p. 6 sq., Jahn, Münchener Vasen No. 48 und Gerhard selbst a. a. O. S. 27 Note 29 und 30. Ähnlicher Zweifel erhebt sich gegen die Erklärung der Amphora im brit. Museum No. 586, wo angeblich Herakles Kampf gegen zwei Giganten unten dem Beistande der ruhig dastehenden Athena dargestellt sein soll. Dergleichen dürfte doch für die Gigantomachie eben so unerhört wie unpassend sein. Dagegen ist es wohl nicht unmöglich, daß in dem Gemälde am Halse einer Hydria desselben Museums No. 481, welches angeblich Herakles' und Jolaos' Kampf gegen zwei Hippokoontiden unter Athenas thätigem Beistande darstellen soll, eine Gigantomachie stecke. In dem Kämpfer neben Herakles würde in diesem Falle am wahrscheinlichsten Ares zu verstehn sein.

157) zu S. 352. Einige Vasengemälde, welche mir unbekannt und deren Abbildungen mir vermöge der noch immer großen Lückenhaftigkeit unserer Bibliothek unzugänglich sind, mögen hier noch kurz angeführt werden. Wieseler a. a. O. S. 164 citirt eine Vase bei Micali, Monum. ined. tav. 37. 1, auf welcher Hermes, und zwar er allein als Kämpfer auf dem mit Flügeln versehenen und von vier beflügelten Rossen gezogenen Wagen dargestellt sein soll; dieselbe Vase wird als archaisch-griechische Amphora auch im Müller'schen Handbuch § 396. 4. S. 638 f. angeführt; und bei Welcker, Griech. Götterlehre II. S. 789 heißt es von Herakles: »mit Pallas ist er auf dem Kriegswagen gegen die Giganten oder mit Zeus«, wozu angeführt wird: »Mus. Gregor. 2, 41, 1. 7, 1. 50, 1, 14«. Wie viele Darstellungen und welche hiermit gemeint sind, kann ich nicht angeben. Ein Amphorenfragment mit »Gigantomachie« bei Valerj in Toscanella ist angeführt im Bull. dell' Inst. von 1839 p. 73.

158) zu S. 354. Ein fünftes Beispiel, und zwar ein für Hermes ausgezeichnetes würde die in der vorigen Anmerkung angeführte archaische Amphora bei Micali, Mon. ined. tav. 37. 1 darbieten.

159) zu S. 355. Nur ein Gigant, Alkyoneus nämlich, ist in Übereinstimmung mit schriftlichen Überlieferungen, von der Kunst in ganz ausgesprochener Weise riesenmäßig groß dargestellt worden; es muß aber bemerkt werden, daß derselbe niemals, wenigstens niemals in erkennbarer Weise bezeichnet, gegen Götter kämpft, sondern daß nur sein Tod durch Herakles von der Kunst dargestellt worden ist. Vergl. O. Jahn: über einige Abenteuer des Herakles in Vasenbildern, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss von 1853 S. 135 ff. In demjenigen Vasengemälde (in München No. 401, bei Jahn a. a. O. Taf. 5 No. 1), welches durch Beischrift der Namen in seiner Erklärung am sichersten steht, ist allerdings nicht allein Herakles, sondern auch Hermes dem riesenhaften, im Schlafe daliegenden Alkyoneus gegenüber klein oder Alkyoneus dem Gotte wie dem Heros gegenüber riesengroß gebildet, ebenso in einem andern Gemälde (bei Jahn a. a. O. Taf. VII. No. 2) dem Herakles und der Athena und in einem dritten (bei Jahn Taf. VIII. 2) dem Herakles und einer zweifelhaften, aber doch wohl göttlichen, mit dem Kerykeion ausgestatteten Figur gegenüber; diese Vasen und vielleicht noch einige andere Wiederholungen desselben Gegenstandes (diejenige bei Jahn Taf. IX. ist zweifelhaft) sind aber auch die einzigen Beispiele von Kunstwerken, in welchen ein Gigant Göttern gegenüber in überlegener Größe erscheint.

160) zu S. 360. Für eine Unterwerfung oder Bändigung anstatt der Vernichtung der Giganten darf man nicht etwa jene Athenastatuen geltend machen, von denen im Texte S. 389 mit Note e die Rede ist und denen ein Gigant als Schildhalter beigegeben ist; denn dieser Gigant ist, wie a. a. O. bereits ausgesprochen worden, Nichts als eine attributive Bezeichnung der Athena als Γιγαντολέτειρα und setzt Nichts weniger als einen Mythus von der Unterwerfung der Giganten oder eines derselben und seine Dienstbarkeit bei Athena voraus. Und wenn man gelegentlich auch noch andere den akragantiner Figuren mehr oder weniger genau entsprechende Telamonen als Giganten bezeichnet findet, so ist dies Nichts, als die Wiederholung einer irrigen Nomenclatur, welche sich an die für die akragantiner Telamonen noch mit dem meisten Scheine beliebte anknüpft, aber natürlich an sich Nichts zu beweisen im Stande ist.

161) zu S. 375. Von der alexandrinischen Poësie ist auch Apollodors Bibliothek abhängig, in welcher ebenfalls die Giganten bereits schlangenfüßig erscheinen; wenn Wieseler a. a. O. S. 145 dies Zeugniß, welches seiner Annahme, daß wir die Schlangenfüßigkeit der Giganten vor dem ersten Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung nicht nachzuweisen vermögen, entgegensteht, dadurch zu beseitigen sucht, daß er bemerkt, Apollodors Bibliothek so wie sie uns vorliegt, sei nur ein Auszug, und zwar ein höchst unkritischer, »in welchem hier und da auch Zusätze des Epitomators vorausgesetzt werden dürfen«, so wird dies Letztere auf den Bericht über die Gigantomachie schwerlich Anwendung finden können und wir werden uns auch auf Apollodor stützen dürfen, wenn wir annehmen, daß das von Wieseler angenommene früheste Datum für die Schlangenfüßigkeit der Giganten um ein Beträchtliches zu jung sei. Vollkommen richtig scheint dagegen Alles was Wieseler über den Weg, auf welchem die Schlangenfüßigkeit in die Darstellungen der Giganten gekommen ist, vermuthet und des weitern ausgeführt hat.

162) zu S. 381. Wieseler a. a. O. S. 160 Anm. 90 meint, es sei »wohl nicht zu zweifeln, daß man sich auf dem Gemälde des ältern Philostratus II. 17 die Ge in Person anwesend denken solle. Hier schleudert Zeus von der Spitze eines Berges Blitze auf den Giganten Enkelados (richtiger: einen Giganten). Dieser ist zwar schon matt (ὁ δ' ἀπαγορεύει μὲν ἤδη), allein er verläßt sich noch auf die Mutter Erde (von »Mutter« Erde steht Nichts da: πιστεύει δὲ τῇ γῇ ἔτι). Aber auch die Erde ist schon müde, weil Poseidon ihr keine Ruhe gönnt« u. s. w. Dagegen faßt die Erde ganz bestimmt unpersönlich Jacobs, welcher zu der Stelle (p. 492) schreibt: dum fulmina superne iaculatur Jupiter Neptunus terram tridente movet, denn das kann doch mit einer persönlichen Gaea nicht wohl geschehn, entspricht aber genauer dem Text: καὶ ἡ γῆ δὲ ἀπείρηκεν, οὐκ ἐῶντος αὐτὴν ἑστάναι τοῦ Ποσειδῶνος, als Wieselers Übersetzung. Brunn, welcher in seiner Schrift: Die philostratischen Gemälde gegen K. Friederichs vertheidigt S. 295 Anm. 8 die Schilderung »allerdings etwas unklar, aber nicht sinnlos« nennt, stellt sich den Zeus über dem Berge vor, wie er aus den Wolken seine Blitze gegen den Krater schleudert. Der Gott allein genüge, um an den Kampf gegen einen Giganten zu erinnern, der weitern Darstellung scheine sich der Künstler dadurch überhoben zu haben, daß er alles Übrige in Dampf hüllte, was doch wohl heißen solle, daß der vorher erzählte

Kampf im Bilde beendigt erscheine, also der Gigant wieder unter der Insel liege. Wie sich hiermit der Text des Philostrat vertragen soll, der von einer Action nicht blos des Zeus, sondern auch des Poseidon, des Giganten und der Ge redet, ist nicht wohl einzusehn.

163) zu S. 388. Derselbe Zweifel, ob ein Gigant oder Typhoeus gemeint sei, knüpft sich an das Gepräge eines Denars des L. Valerius Acisculus, welchen Ch. Lenormant neuerlich in den Nouv. Annales de la section française de l'Inst. de corr. arch. Vol. II. pl. D. No. 5 publicirt (wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II. No. 847) und p. 161 sq. besprochen hat. Das hier dargestellte, vom Leibe an schlangenbeinige Wesen ist noch Lenormants Ansicht mit zwei Blitzen bewaffnet, welche dieser auf das irdische (oder Erd-) Feuer bezieht, welches dem himmlischen entgegengesetzt ist und besonders im etruskischen Glauben einen wichtigen Platz einnimmt. Wenn Lenormant weiter hinzufügt, daß nach feststehender Überlieferung des Alterthums ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen dem vulcanischen Feuer und den niedergeblitzten Giganten stattfinde, ein Zusammenhang an den auch Wieseler a. a. O. hinweist (vergl. Allg. Encyclop. a. a. O. S. 181), so darf wohl daran erinnert werden, daß die Beziehungen des Typhoeus zu dem unterirdischen und vulcanischen Feuer mindestens eben so nahe, wenn nicht nähere sind als die der Giganten und daß sie bei Typhon ungleich bedeutender und ständiger hervortreten, als bei jenen. Hiedurch kann und soll nicht bewiesen werden, daß der Typus auf dem in Rede stehenden Denar den Typhoeus und nicht einen Giganten darstelle, nur die Möglichkeit, daß dem so sei, sollte offen gehalten werden, und für diese dürfte eben so wohl die Einzahl des dargestellten Wesens wie die Übereinstimmung desselben mit demjenigen auf der im Texte besprochenen Münze des Cn. Cornelius Sisenna sprechen.

164) zu S. 392. Eine kleine Reihe von Kunstwerken zeigen uns schlangenfüßige Giganten bald mit einem Greifen, bald mit einem Hirsch im Kampfe oder genauer gesprochen, diese Thiere besiegend. Diejenigen, in welchen ein Greif der Unterliegende ist, sind am genauesten von Stephani, Compte-rendu de la comm. imp. arch. pour l'année 1864 S. 73 f. Note 4, vergl. 1865 S. 33, diejenigen mit dem Hirsch von demselben das. 1867 S. 112 f. Note 9 zusammengestellt. In älterer Zeit allgemein und bis in die neuere (s. Lenormant, Nouv. Gal. myth. zu pl. IV. No. 5 u. 7) hat man in diesen Thieren verwandelte Götter, Apollon und Artemis erkennen zu dürfen gemeint, eine Ansicht, von der diejenige Welckers zu Müllers Handb. § 362 Anm. 2 nur wenig abweicht, es seien Greif und Hirsch die heiligen Thiere des Apollon und der Artemis, welche ihren Göttern im Gigantenkampfe zu Hilfe kommen. Gegen diese ältere Ansicht aber spricht, wie dies schon Wieseler in der Allg. Encyclop. a. a. O. S. 167 (auch in den Denkm. d. a. Kunst zu II. No. 846) mit Recht hervorgehoben hat, daß die Thiere in allen Fällen die den Giganten unterliegenden sind, was doch weder von Apollon noch von Artemis gelten darf, und gegen Welckers Deutung hebt er mit nicht geringerem Rechte hervor, daß es denn auffallend wäre, nicht ein einziges Mal einen der Götter mit dargestellt und, darf man hinzufügen, eben so wenig in einem einzigen Falle der Götter- und Gigantenkämpfe bei Apollon und Artemis die Beistand leistenden Thiere zu finden, während doch z. B. mit Dionysos seine Panther und Schlangen gegen die Giganten kämpfend dargestellt sind. Minervini, Bull. arch. Napolit. II. p. 106 meinte, es handele sich einfach darum, die Giganten als Jäger darzustellen und eben so entscheidet sich Stephani im Compte-rendu etc. für 1867 a. a. O., während Wieseler vielmehr geltend macht, daß, da stets nur Greif und Hirsch als die von den Giganten überwältigten erscheinen, dieselben in symbolischer Bedeutung aufzufassen seien. Der Greif habe solarische Bedeutung und der Hirsch stehe in Beziehung zu den Gestirnen der Nacht (?). Es sei demnach in diesen Bildern der Angriff der Giganten gegen die Gestirne (vergl. Allg. Encyclop. a. a. O. S. 144 Anm. 16) dargestellt oder, da die Giganten als Repraesentanten von Naturereignissen galten, durch welche Sonne, Mond und Sterne verfinstert zu werden schienen, so liege es nahe, den bildlichen Ausdruck eines Gedankens dieser Art vorauszusetzen (Denkm. d. a. Kunst a. a. O.). Möge man nun die Minervini-Stephani'sche Erklärung oder die Wieseler'sche vorziehn, in einem wie im andern Falle gehören die hier in Rede stehenden Kunstwerke nicht in den Cyclus der Darstellungen der Gigantomachie der Götter.

165) zu S. 393. Auch für die Kunstdarstellungen des Typhoeus wie für diejenigen der Gigantomachie bildet Wieselers Artikel »Giganten« in der Allg. Encyclopaedie (S. 162 ff.) die hauptsächliche, ja fast die einzige Vorarbeit, indem, was sonst über diesen Gegenstand

geschrieben ist, mehr den Charakter gelegentlicher Bemerkungen zu einzelnen Kunstwerken als den einer principiellen Bearbeitung trägt.

166) zu S. 393. In dieser Gestalt haben den Typhoeus auch Pyl und Ruhl in ihren im Übrigen so weit von einander abweichenden Restaurationen des amyklaeischen Thrones, jener in der Archaeol. Zeitung von 1852 Taf. 43, dieser in derjenigen von 1851 Taf. 70 gezeichnet.

ZUM ACHTZEHNTEN CAPITEL.

167) zu S. 401. Gerhard beschreibt in den Apul. Vasengemälden S. 8 die Haltung des Mädchens mit den Worten: »ihre Rechte ist niederwärts vorgestreckt, ihre Linke ruht, wie bei Schlafenden, etwa zum Ausdruck bewußtloser Sicherheit (?) auf der Brust«; allein dies ist gewiß irrig und weit eher kann man die Haltung der Figur declamatorisch nennen und in ihr den bildlichen Ausdruck für ein »Nimm mich hin!« finden; allein dem sei wie ihm wolle, den Geberden eines von einem natürlichen Raubvogel gefaßten Mädchens entsprechen diejenigen der in Rede stehenden Figur auf keinen Fall.

168) zu S. 405. Brunn spricht sich (Künstlergesch. II. S. 732) über die Bedeutung der Eos in dieser Vase nicht aus; diejenige der zeitbezeichnenden alltäglich-physischen Erscheinung kann sie offenbar nicht haben, da dieses gleichgiltig wäre; faßt man sie im höhern Sinne als Lichtwesen, so dürfte sie in Parallele rücken mit dem Aufgange des Helios bei Göttergeburten, wie im östlichen Parthenongiebel (s. m. Gesch. d. griech. Plastik 2. Aufl. I. S. 278) oder an dem Bathron des olympischen Zeus. Faßt man aber die Eos mehr als die persönliche Göttin, so dürfte man an die Sterblichen, Kleitos, Kephalos, Orion, Tithonos erinnern, welche Eos von der Erde weg und zum unsterblichen Leben geführt hat. So mag im einen und im andern Sinn Eos Anwesenheit hier den neuen Tag unsterblichen Daseins anzeigen sollen, der nun für Alkmene anbricht, indem sie vom gelöschten Scheiterhaufen zum Olymp geführt werden soll.

169) zu S. 413. Es kommt Brunn darauf an, für die von Demetr. Phaler. de Elocut. 76 überlieferte Forderung des Nikias in Betreff der zu malenden Gegenstände in den uns überlieferten Titeln der Bilder dieses Meisters wenigstens Analoga nachzuweisen, die in dem Verzeichnisse derselben bei Plinius (N. H. XXXV. 131 sqq.) nicht zu finden Brunn mit Recht befremdlich nennt; allein wenn derselbe trotz aller Sicherheit seiner Rede in wenig überzeugender Weise das von Philostrat d. ä. I. 29 beschriebene Bild auf die bei Plinius (a. a. O. 132) angeführte »Andromeda« des Nikias zurückführt und nun fordert, wir sollen uns nach Analogie der hiermit gewonnenen großen und figurenreichen Darstellung auch andere Gemälde des Nikias und unter diesen die Danaë vorstellen, so gelingt es ihm doch nicht, von dem was Nikias bei Demetrios nicht etwa in vager Allgemeinheit, sondern sehr bestimmt und scharf abgegrenzt, als Gemäldestoffe fordert oder empfiehlt, nämlich Reiter- und Seeschlachten (ἱππομαχίας καὶ ναυμαχίας) in dem Verzeichnisse seiner Werke auch nur eine Spur nachzuweisen. Nikias Ausspruch τὴν ὑπόθεσιν αὐτὴν μέρος εἶναι τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ὥσπερ τοὺς μύθους τῶν ποιητῶν scheint wesentlich gegen die Klein- und Stilleben- oder Blumenmalerei, das κατακερματίζειν τὴν τέχνην εἰς μικρὰ οἷον ὀρνίθια ἢ ἄνθη in der Manier des Pausias (Plin. N. H. XXXV. 124 sq.) gerichtet und, so seltsam dies scheinen mag, mehr theoretisch im Allmeinen, als für ihn selbst maßgebend zu sein.

ZUM NEUNZEHNTEN CAPITEL.

170) zu S. 430. Außer dem hier in Rede stehenden Exemplar ist noch ein zweites, wenigstens ähnliches, obgleich in gewissen, nicht unwichtigen Stücken verschiedenes seit 1843 durch einen Brief von L. Roß in der Archaeol. Zeitung bekannt und 1852 von Preller in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. Taf. 5. 6 S. 89 ff., 1854 von Lebas in der Rev. archéol. pl. 84. 85 publicirt. Beide Exemplare stimmen in der Hauptform überein, allein sie unterscheiden sich in folgenden Punkten. Das älter bekannte hat 12 cm., das neu gefundene nur 5,5 an Durchmesser der Scheiben und jenes 1 cm. Abstand der Scheiben von einander,

während die Scheiben des neuern kaum 0,5 mm. von einander getrennt sind. Dieser letztere Umstand macht für eben dies neuere Exemplar die Vermuthung Jahns (Die Entführung der Europe u. s. w. S. 45 Anm. 2), es sei zum Aufwickeln von Wolle bestimmt gewesen, in hohem Grade unwahrscheinlich, denn es müßte verzweifelt wenig Wolle gewesen sein, die man zwischen diese kaum 0,5 mm. getrennten Scheiben hätte wickeln können. Weit eher könnte man an eine derartige Bestimmung des älter bekannten Exemplars denken; allein man wird doch gern für beide eine gemeinsame Erklärung suchen. Der erste Eindruck, den beide kleinen Geräthe machen, ist ohne Zweifel derjenige den Roß bezeichnet, wenn er sagt, das Geräth gleiche jenem modernen Spielzeug, welches man an einem Faden auf- und abrollen läßt und auch Preller erkennt die »frappante Ähnlichkeit mit einem sogenannten Joujou« an. Allein dagegen, daß es in der That eine solche Bestimmung gehabt habe, macht Roß den freilich wohl nicht durchschlagenden Grund geltend, daß der die Scheiben verbindende Cylinder durchbohrt sein müßte. Er ist's ja freilich bei dem modernen Spielzeug, aber man kann doch auch ohne Durchbohrung einen Faden durch festes Umbinden so anbringen, daß das Geräth zum Spiele gebraucht werden kann. Schwerer wiegt Prellers Hinweis einerseits auf die Zerbrechlichkeit und andererseits darauf, daß es nicht gelungen ist, ein derartiges Kinderspielzeug auch nur andeutungsweise bei den alten Griechen aufzufinden. Er selbst denkt an etwas der *αἰώρα* oder oscilla Ähnliches. Aber auch gegen diese Erklärung erheben sich nicht unbedeutende Zweifel. Denn wenn Preller als das zunächst Vergleichbare jene in neuerer Zeit mehrfach (s. bei Preller a. a. O. S. 91 und füge bei Bötticher, Baumcultus der Hellenen S. 80 f.) besprochenen Marmorscheiben mit zwei Bildflächen nennt, deren Bestimmung als Oscillen so ziemlich sicher gestellt ist, und wenn er ferner (S. 92) darauf hinweist, daß auch derartige Scheiben von Thon bekannt sind, so darf nicht übersehn werden, daß alle diese Oscillen sich von den hier in Frage stehenden Gegenständen dadurch unterscheiden, daß sie solide, einfache, beiderseits bildlich verzierte Scheiben sind, während es sich hier um in der Mitte durch einen Cylinder verbundene Doppelscheiben handelt. Und wenn auch die Möglichkeit zugegeben werden muß, die Doppelscheiben durch ein um ihren Verbindungscylinder geschlungenes Band aufzuhängen, so bleibt doch gewiß, daß die sicheren Oscillen anders, nämlich an eingelassenen Ringen aufgehängt wurden (s. namentlich Brunn, Ann. dell' Inst. von 1851 p. 127). Was Preller beibringt, um diesen Unterschied als unbedeutend und die Form der Doppelscheiben als für die Aufhängungsbestimmung besonders geeignet und sinnig nachzuweisen hat wenig Überzeugendes. Auch kannte er nur das eine, größere und mit weiter getrennten Scheiben versehene Exemplar und würde auf das neuere mit den kleinen nahe verbundenen Scheiben versehene schwerlich das was er mit Rücksicht auf jenes sagt, in gleichem Maße anwendbar halten. Es scheint, daß man gut thun wird, eine zutreffende Erklärung einstweilen noch abzuwarten.

171) zu S. 438. Da die Ansicht, Europe sei eine Mondgöttin, noch immer allgemein verbreitet ist und erst bei Einzelnen, wie Jahn a. a. O. S. 24 f. einer richtigern Einsicht zu weichen beginnt, ist es schon der Mühe werth, darauf hinzuweisen, was für Argumente unter anderen für die Mondeurope geltend gemacht worden sind. So betont nicht blos Welcker, Üb. eine kret. Colonie in Theben u. s. w. S. 8, sondern auch Höck, Kreta I. S. 97 die Stickerei an dem Chiton dieser Europe, welche Beide als »Sterne« ansprechen und auf den nächtlichen, gestirnten Himmel beziehn, während man das aus Haufen von kleinen Tupfen bestehende Ornament eben so füglich Blumen nennen könnte, wenn dies nicht gänzlich gleichgiltig wäre, da viele hunderte ähnlich verzierter Gewänder, die bei Personen der allerverschiedensten Art und Bedeutung bekannt sind, beweisen, daß auf diese Ornamente keinerlei Gewicht gelegt werden darf und daß sie mit der Bedeutung der Person, deren Gewand sie schmücken, keine Art von Zusammenhang haben.

172) zu S. 442. Poseidon ohne Dreizack ist freilich eine seltene Erscheinung, aber doch nicht unerhört; abgesehn von dem in seiner Deutung nicht unbedingt feststehenden Vasengemälde, welches S. 439 Note a citirt ist, können hier schon zwei ganz unbestreitbare Beispiele angeführt werden, nämlich erstens der Poseidon in dem münchener Fries mit seinem und der Amphitrite Hochzeitszuge, Brunn, Beschreib. der Glyptothek No. 115, abgeb. in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1854 Taf. 6 und zweitens der Poseidon in dem von Jahn, Die Entführung der Europe u. s. w. (Taf. IX. a S. 50 f. publicirten vaticanischen Sarkophagrelief.

Die Zahl der Beispiele wird sich wohl vermehren lassen; auf die ganze Frage soll im weitern Zusammenhang in der Kunstmythologie des Poseidon zurückgekommen werden.

173) zu S. 445. Es ist für mich eine nicht geringe Freude und Genugthuung, hier von Jahn in Beziehung auf das Wesen der Europe und den Sinn ihrer heiligen Ehe mit Zeus eine Lehre vorgetragen zu finden, welche, so schnurstracks sie der bisher allgemein angenommenen Ansicht widerspricht, ich schon vor Jahren (1861) in meiner Abhandlung Zur Erkenntniß und Kritik der Zeusreligion, Abhh. der k. sächs. Ges. d. Wiss. Phil.-histor. Classe Bd. IV. S. 109, freilich kurz, aber mit aller Entschiedenheit dahin ausgesprochen habe, der kretische Zeus erscheine demjenigen anderer Localculte auch darin verwandt, daß er, wie jene, eine Gattin Erde habe, die Hellotis Europe nämlich (denn dies ist ihr wahrer Cultusname, Europe bei ihr so gut wie bei Demeter und wie Europia bei Hera nur Beiname, nicht umgekehrt, wie Jahn a. a. O. S. 24 sagt), mit der er in Stier- d. h. in Flußgestalt zeugt und die mit Sonne und Mond und dergleichen nicht das entfernteste zu thun habe, sondern eine so sichere Erdgöttin sei, wie irgend eine der mit Zeus gepaarten Göttinen. Vergl. die Anm. 210 a. a. O. Wenn ich mir vorbehielt, diese Behauptung, mit der ich bis in die neueste Zeit allein gestanden habe, und welche auch Jahn wohl übersehn und nur deswegen nicht angeführt hat, in einer eigenen Abhandlung zu erweisen, zu welcher ich im Drange vieler anderen Arbeiten bisher nicht Zeit und Muße gefunden habe, so kann ich dieselbe jetzt, einstweilen wenigstens, ungeschrieben lassen, da Jahn, allerdings ohne nach meiner Meinung die Sache zu erschöpfen oder in allen Punkten durchaus richtig zu stellen, die wesentlichsten Gründe für die von ihm wie von mir behauptete Natur des ἱερὸς γάμος des Zeus und der Europe ganz in meinem Sinne dargelegt hat.

174) zu S. 446. Für die Mythen und Culte der Hera, diejenigen, welche am ausführlichsten überliefert und am leichtesten in ihrer Bedeutung durchschaubar sind, ist alles Wesentliche von Welcker in s. Anhang zu Schwencks Etymol. mytholog. Andeutungen S. 267 ff., vergl. Griech. Götterlehre I. S. 364 ff. zusammengestellt und auch in der Hauptsache richtig und erschöpfend behandelt; auf untergeordnete Einzelheiten, deren einige in der neuern Schrift der ältern gegenüber von W. selbst bereits berichtigt sind, kann es hier nicht ankommen. Auch über das Verschwinden und Gesuchtwerden der Europe durch Kadmos hat Welcker, obgleich er die Europe für eine Mondgöttin erklärt, insofern richtig geurteilt, als er in s. Schrift: Über eine kret. Colonie in Theben S. 66 f. das Suchen von Land zu Lande auf einen Gebrauch zurückführt, der an jedem Orte, wo sie ein Heiligthum hatte, mit ihrem Dienst als ein Jahresfest verbunden war und S. 70 das Suchen durch Kadmos, in welchen er (S. 23 ff.) ohne Zweifel richtig nur den Königstitel erkennt, dahin erläutert: »wenn an der Jahreshochzeit der Europe die verschwundene Braut gesucht wurde, so gingen wahrscheinlich der König und die Seinigen voran und man konnte die Caeremonie in der Sage leicht durch den Ausdruck bezeichnen: Kadmos sucht die Europe«. In derselben Schrift hat Welcker aber weiter S. 67 denselben Festgebrauch noch von anderen Göttinen nachgewiesen und nebst demjenigen der Herafeste zu dem Suchen der Europe in Parallele gestellt, so was Ephoros aus Samothrake von Harmonia berichtet, so das Verschwinden der Io (die, trotz Allem was in älterer und bis in die neueste Zeit über sie gesagt worden ist, eben so wenig eine Mondgöttin ist wie Hera oder Europe), so wie die italische Sage von der Anna Perenna. Ganz verwandte Züge, welche nur in den Sagen anders gewendet erscheinen und deren Zurückführung auf ihre wahre Bedeutung hier zu weit führen würde, begegnen uns endlich bei Demeter, deren Trauerzeit auf Erden, wenn sie vom Olymp und dem himmlischen Gatten getrennt ist, thatsächlich, wenn auch scheinbar nicht, zu dem zürnenden sich zurückziehn der Hera von den Göttern (Aristot. bei Schol. Theocrit. XV. 64, Welcker zu Schwenck S. 270) eine vollkommene Parallele bildet. Die hauptsächlichsten Punkte aber, in denen das, was von Europe gesagt wird mit dem von Hera Berichteten übereinstimmt, hat Jahn nach Gebühr hervorgehoben.

175) zu S. 456. Das Gemälde bei Turnbull, Ancient paintings pl. 11, von welchem Jahn a. a. O. S. 46 Anm. 1 fragt: »ob das Bild antik ist?« kann dieses, obwohl Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1866 S. 108 No. 26 dasselbe unter den antiken Darstellungen mit aufführt, schon deshalb nicht sein, weil in ihm Europe in einem langen Chiton mit flatterndem Schleier mit gespreizten Beinen, wie die Männer reiten auf dem Stiere sitzt, während doch Stephani selbst a. a. O. S. 124 mit unzweifelhaftem Rechte bemerkt: »Natürlich

reitet Europe nie nach Art der Männer auf dem Stier. Dies thun nur Amazonen und Maenaden, und selbst diese keineswegs immer« und dazu Achill. Tat. de Clitoph. et Leucipp. amorib. I. 1 anführt, wo es von Europe heißt: ἡ παρθένος μέσοις ἐπεκάθητο τοῖς νώτοις τοῦ ταύρου οὐ περιβάδην, ἀλλὰ κατὰ πλευράν, ἐπὶ δεξιὰ συμβᾶσα τὼ πόδε.

176) zu S. 460. Wie schon zu Flaminio Vaccas Zeit in Rom höchst wahrscheinlich das berühmte Mithrasrelief mit der Inschrift Nama Sebesio im Louvre (Clarac, Catalogue No. 76, Mus. de sculpt. pl. 204, vergl. Müllers Handb. § 408. 7 S. 672), das aus dem capitolinischen Spelaeon stammt, für eine Darstellung der Europe auf dem Stiere galt, hat Jahn a. a. O. S. 12 Anm. 1 nachgewiesen.

177) zu S. 463. Außer den von Stephani a. a. O. in der Anmerkung 1 aufgezählten modernen Steinen und denen, welche er in seinem Verzeichniß als zweifelhaft bezeichnet (No. 41, 49, 50, 55—59) kann ich nicht umhin, auch die daselbst mit No. 45 und 48 bezeichneten Steine für mindestens verdächtig, denjenigen No. 48 für ziemlich gewiß modern zu halten, so daß, wenn man noch diejenigen Steine abzieht, bei denen die Erklärung nicht sicher ist, in der That nur eine sehr geringe Anzahl wirklich antiker Gemmen mit Darstellungen der Europe übrig bleibt.

178) zu S. 464. Die bei Stephani unter No. 43 und 44 aufgeführten Steine, welche nach S. 124 Note 9 Europe auf dem Stier gelagert zeigen, kenne ich nicht, kann also auch weder über die von Stephani nicht bezweifelte Echtheit noch über die Richtigkeit der Erklärung urteilen; die letztere bezeichnet Stephani bei No. 44 als zweifelhaft, aber nur, weil die Bezeichnung des Wassers fehlt, was kaum entscheidend ist, dagegen erweckt es kein günstiges Vorurtheil, daß die einzige weitere derartige Darstellung auf dem früher in Gerhards Besitze befindlichen Carneolscarabaeus No. 52 bei Stephani, von dem bei Cades, Impronte gemmarie Cl. I. A. No. 115 ein Abdruck ist, wie schon im Text S. 431 ausgesprochen wurde und wie auch Stephani anerkennt, in ihrer Beziehung auf Europe sehr zweifelhaft ist.

179) zu S. 464. Die bei Jahn auf Taf. VIII. e abgebildete und S. 46 auf Europe bezogene violette Paste des berliner Museums stellt Europe schwerlich dar, indem das Thier, auf welches sie sich lehnt, wie dies schon Stephani a. a. O. S. 110 Anm. 2 bemerkt hat und wie eine genaue Prüfung des Abgusses erweist, kein Stier, sondern ein Widder ist.

ZUM ZWANZIGSTEN CAPITEL.

180) zu S. 465. Von zusammenfassenden Vorarbeiten über die Denkmäler des Iomythus sind zu nennen: Panofka, Argos Panoptes in den Abhandlungen der berliner Akademie vom Jahre 1837, PadreSecchi in den »Osservazioni« zu dem Aufsatze von Grimaldi-Gargallo in den Annali dell' Instituto von 1838 p. 253 sqq. das. p. 312 sqq. nebst E. Brauns Elenco dei Monumento rappres. il mito di Io das. p. 328 sqq., O. Müller im Handb. § 351. 4 S. 519, R. Schöne in den Ann. dell' Inst. von 1865 p. 147 sqq., R. Engelmann, De Ione, Berl. 1868 nebst den Nachträgen in der Archaeol. Zeitung von 1870 S. 37 f.

181) zu S. 467. Hirt, Die Brautschau, Berl. 1825 erklärte das Bild als Theseus Bewerbung um Ariadne, Böttiger, handschriftlich, ausgezogen bei Gerhard, Berlins ant. Bildwerke S. 264 und bei Panofka a. a. O. S. 104, glaubte die Paniska Jynx zu erkennen, welche dem Zeus Zaubermittel darbiete, um Heras Liebe zu gewinnen, O. Müller im Handb. § 363. 2 die Heilung der Proetide Iphianassa durch Melampus, Avellino, Opuscol. div. II. p. 169 sqq. Iphigenia im Gespräche mit Thoas, während hinter ihr Orestes und der Schatten Klytaemnestras erscheine. Die richtige Erklärung ging in der Hauptsache von Gerhard a. a. O. S. 260 ff. aus, sie wurde von Panofka in Einzelheiten modificirt, aber von Welcker zu Müllers Handb. a. a. O. mit Recht als unverkennbar richtig bezeichnet.

182) zu S. 470. Es handelt sich um eine Anzahl von Gemmen, welche von einer ganzen Reihe von Erklärern auf diesen Kreis bezogen und in demselben mit einer Hartnäckigkeit festgehalten worden sind, welche Staunen erregt; um so anerkennenswerther ist es, daß Engelmann a. a. O. S. 13 f. dieselben kurzer Hand beseitigt und ihre Nichtbezüglichkeit auf den Kreis der Io mit wenigen kurzen Worten schlagend nachweist. Nachdem dies geschehn ist, wird man an der Sache stillschweigend vorbeigehn dürfen, denn hoffentlich wird es Niemanden

einfallen, diese einfachen Genredarstellungen aus dem Hirtenleben, in welchen das gehütete Thier zum Theil sogar ein Ochs ist, für den Kreis der Iomonumente zu revindiciren.

183) zu S. 473. Nur hier kann neben dem wirklichen von Pausanias überlieferten Relief das fingirte erwähnt werden, welches nach Euripides Phoeniss. vs. 1113 sq. das Schildzeichen des Hippomedon bildete. Die kritisch sehr schwierigen und vielfach behandelten Verse haben neuestens zwei ausführliche Erörterungen hervorgerufen, die eine von W. Clemm im Philologus von 1870 S. 137 ff., die andere in der leipziger Doctordissertation von Osw. Schmidt, De clipeorum insignibus quae in Aeschyli Septem contra Thebas et in Euripidis Phoenissis describuntur. Lips. 1870 p. 13 sqq. Ich halte die Auffassung und Auseinandersetzung des Letztern (deren Schlußergebniß ist: nihil in Hippomedontis clipeo repraesentatum fuisse, nisi Argum toto corpore apertis oculis sparsum) für die richtige und kann danach dem Bildwerke nur hier seinen Platz anweisen.

184) zu S. 475. Das Gemälde aus der Casa dei Dioscuri in Pompeji, bei Helbig, Wandgemälde u. s. w. S. 60 No. 220, abgeb. Mus. Borbon. Vol. XI. tav. 23, welches auch in den Mon. dell' Inst. II. tav. 59 als No. 3 unter den auf Io und Argos bezüglichen Monumenten wiederholt ist verdankt diesen seinen Platz einer augenscheinlich irrigen Erklärung Secchis und E. Brauns in den Ann. dell' Inst. von 1838 p. 316 und 328, der bereits von Schöne, Ann. dell' Inst. von 1865 p. 156 und von Helbig a. a. O. mit Recht widersprochen ist. Mag der Gegenstand des Bildes sein welcher er will, in den Kreis der Iomonumente gehört dasselbe entschieden nicht und dasselbe gilt natürlich von den bei Helbig unter No. 221 und 222 angeführten Wiederholungen.

185) zu S. 477. Die Schwierigkeiten und Zweifel, welche E. Vitet in der Revue archéol. von 1846 (III.) p. 314 in Betreff des doppelten Gesichtes dieses Argos erhebt, sind ganz unnöthig und fließen aus mangelhafter künstlerischer Auffassung; es ist wohl möglich, daß der Dichter des Aegimios sich seinen vieräugigen Argos nicht mit zwei Gesichtern, sondern nur mit einem zweiten Augenpaar am Hinterkopfe gedacht hat, der Künstler aber und vollends ein archaischer Vasenmaler, konnte das Letztere nicht mit genügender Klarheit ausdrücken und mußte sich zu dem vortrefflichen Auskunftsmittel gedrängt fühlen, das er in der That ergriffen hat, das Gesicht zu verdoppeln. Alle die weiteren Combinationen dieses Argus bifrons mit anderen Doppelköpfen, namentlich Doppelbüsten, welche Vitet a. a. O. macht sind daher nicht allein überflüssig, sondern verkehrt und vermischen Fremdartiges.

186) zu S. 477. Dies Versehn des Vasenmalers, zu dem es eine ganze Reihe von Parallelen giebt, hat Schöne, Ann. dell' Inst. von 1865 p. 149 und Engelmann, De Ione p. 20 unnöthige Mühe gemacht. Schöne meinte, der Maler habe seinen Irrthum selbst eingesehn und um ihn nach Kräften zu berichtigen das δαμα, welches δαμαλὶς zu ergänzen sei, über den scheinbaren Ochsen, der eigentlich eine Kuh sein sollte, geschrieben; Engelmann, welcher dies mit Recht bestreitet, will die männlichen Geschlechtstheile der Iokuh aus nachlässiger Nachahmung anderer Vasenbilder, so namentlich des Tellers No. 17 und der Amphora No. 16 ableiten, in denen zwischen den Beinen des Hermes dort ein Fellzipfel, hier eine Schwerdtscheide herabhangt, welche bei der Nachahmung irrthümlicher Weise in die männlichen Geschlechtstheile des hinter Hermes gemalten Rindes übergeführt worden seien. Schwerlich wird Jemand zweifeln, daß dies eine viel zu künstliche und weit hergeholte Erklärung für eine Thatsache ist, welche sich viel einfacher eben so erklärt, wie die schon angedeuteten Parallelen, von denen Schöne selbst einige Beispiele, so bei Gerhard, Auserl. Vasenbb. Taf. 6. 26. 29 anführt, wo Hirschkühe, obwohl richtig ohne Geweih, doch mit männlichen Genitalien gemalt sind.

187) zu S. 478. Daß die in der vorigen Anmerkung berührte Erklärung des ΔΑΜΑ durch δαμαλὶς falsch sei, was, abgesehn von allem Andern schon dadurch erwiesen wird, daß dies angebliche δαμαλὶς nicht einmal über der Figur steht, welche es erklären soll, sondern über dem Zeus, während über dem Iorinde ΚΑΛΟΣ geschrieben ist, hat Engelmann a. a. O. bereits bemerkt; zu Allem kommt, daß wir denselben Anruf, nur in der Fassung ΔΑΜΑ ΚΑΛΟΣ auf der berühmten Alkaeos- und Sapphovase (Millingen, Anc. uned. Mon. I. pl. 33, Welcker, Alte Denkm. II. Taf. 12) wiederfinden, welche von Schöne selbst und auch von Engelmann angeführt wird.

188) zu S. 479. Gerhard legte in der Archaeol. Zeitung a. a. O. auf den Umstand (der sich in der Vase No. 9 S. 473 und in derjenigen No. 15 S. 477 wiederholt), daß die Iokuh anscheinend

nur ein Horn hat, Gewicht, und meinte darin ein Zeichen sehn zu dürfen, daß diese Kuh keine gewöhnliche, sondern eine verwandelte Heroine sei. Offenbar ist dies falsch und es handelt sich um Nichts, als um eine Nachlässigkeit, welche bei der Profildarstellung des Rindes, in welcher das eine Horn das andere leicht deckt oder nicht zu sehn ist, doppelt leicht erklärlich erscheint.

189) zu S. 480. In dem vorliegenden Vasengemälde erscheint dies Fell des Argos als Stierfell, was Grimaldi-Gargallo a. a. O. p. 255 veranlaßt, an den nach Apollod. II. 1. 3 von Argos erschlagenen arkadischen Stier zu erinnern; offenbar sehr überflüssig, denn in anderen Vasenbildern hat Argos andere Felle umgeknüpft, von deren Erwerbung die mythische Überlieferung Nichts weiß.

190) zu S. 481. Secchi führt a. a. O. p. 319 ein angeblich dem vorliegenden ähnliches Vasengemälde an, welches aus Canino'schen Funden stammen soll und in welchem der hier zunächst in Rede stehenden Figur ihr Name: Ἥρα sowie der hinter ihr sitzenden Ζεύς beigeschrieben sein soll. Doch ist von diesem Vasengemälde seit 1838 niemals wieder Etwas verlautet und es ist daher mehr als nur wahrscheinlich, daß Secchis Angaben auf Irrthum beruhen und daß es sich in der That nur um das eine Bild handelt, welches im Texte besprochen wird, obgleich sich bei diesem die Namensbeischriften nicht finden. Vergl. auch Schöne a. a. O. p. 150 Note 1. H.

191) zu S. 482. Anders ist dies mit denjenigen, welche, wie Lenormant (zur Élite céram. III. 101) und Andere, sich auf das beim Schol. Eurip. Phoeniss. vs. 1116 bewahrte Zeugniß des Pherekydes: Ἄργος ὁ Διὸς γαμεῖ Πειθὼ τὴν Ὠκεανοῦ berufend ein näheres Verhältniß zwischen dieser Figur und Argos voraussetzen, indem man sogar angenommen hat, sie bringe dem Argos einen Strick, um die Io zu fesseln, während sie doch vielmehr eine Taenie handhabt, welche wahrscheinlich für Hermes, gewiß aber nicht für Argos bestimmt ist. Diese Irrthümer sind von Engelmann a. a. O. p. 26 berichtigt. Beiläufig möge hier auch noch bemerkt werden, daß Grimaldi-Gargallo die Stickerei in Form von Hippokampen, mit welcher die Säume der Gewänder bei vier der anwesenden Frauen wie bei Hermes geschmückt sind, für tief symbolisch bedeutsam hält und deswegen nach Maßgabe tiefsinniger »idee teofisiche« alle Personen dieses Bildes so oder so mit dem Meer in Verbindung bringt und sie wunderlich genug benennt, während doch grade die vielfältige Wiederholung desselben Ornamentes bei so verschiedenen Personen jeden Unbefangenen von seiner Bedeutungslosigkeit überzeugen muß.

ZUM EINUNDZWANZIGSTEN CAPITEL.

192) zu S. 489. Die hauptsächlichsten Vorarbeiten über Ledamonumente sind: O. Jahn, Archaeol. Beiträge S. 1 ff., Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1852 S. 47 ff., 1853 S. 14, Archaeol. Zeitung von 1858 S. 229, 1865 S. 49 ff.; Fea, Osservazioni sui monumenti delle belle arti che rappresentano Leda, Roma 1802, 2. Aufl. 1821; Welcker, Neuester Zuwachs des akad. Kunstmus. in Bonn, 1841 S. 3 f. Im Compte-rendu de la comm. imp. arch. de St.-Pétersbourg pour l'année 1863 S. 101 Anm. 8 giebt Stephani an, er habe zu den von Jahn in seinen verschiedenen Arbeiten über Leda gesammelten Kunstwerken in den Antiquités du Bosphore Cimmérien To. II. p. 263 »reichliche Nachträge geliefert«. Dieselben sind mir leider völlig unbekannt geblieben, da es mir nicht gelungen ist, das genannte Buch zu Gesichte zu bekommen.

193) zu S. 489. Im Compte-rendu u. s. w. pour l'année 1863 S. 23 f. behauptet Stephani, daß, wenngleich in der gewöhnlichen Form der Sage ein Schwan die Hauptrolle spiele und die Nachrichten, welche von einer Gans sprechen, aus ziemlich später Zeit stammen, so sei doch unzweifelhaft, daß die Gans das ursprünglich genannte Thier und der Schwan erst dann an deren Stelle gesetzt worden sei, als die Phantasie der Alten begann, die Sage zunächst in mehr idealer, dann in wollüstiger Weise durchzubilden. Wenn er einen Hauptbeweis für diesen Satz in der Motivirung des Ereignisses findet, nach welcher der Schwan vor einem Adler geflohen sei und bei Leda Schutz gesucht habe, weil dieser Zug nicht für den Schwan

passe, den die Alten als Repraesentanten kühner Kampflust hinstellen und als ebenbürtigen Gegner des Adlers betrachten, so dürfte er hierbei übersehn haben, daß es sich hier nicht um eine natürliche Gans handelt, sondern um eine täuschende Metamorphose des Gottes. Auch ist sehr fraglich, ob diese Motivirung eine alte und ursprüngliche sei, wenigstens ist sie als solche durch Nichts weder unmittelbar noch mittelbar erweislich; dagegen steht fest, daß, wo diese Sagenmotivirung vorkommt (vergl. Stephani a. a. O. S. 24 Anm. 2) positiv nicht von einer Gans, sondern von einem Schwan und nur von diesem geredet wird.

194) zu S. 489. Daß die auf einem Schwane sitzende Figur auf einem alterthümlich geschnittenen Bergkrystall des britischen Museums, verzeichnet in Tassie-Raspes Catalogue of gems unter No. 1187, stillos abgeb. das. pl. 21, Leda nicht angehe noch angehn könne hat bereits Jahn, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1852 S. 58 f. dargethan; weiter geht Stephani im Compte-rendu u. s. w. pour l'année 1863 S. 66 Anm. 2, indem er behauptet, diese Figur könne, schon nach der Art, wie sie rittlings auf dem Schwane sitze, gar keine Frau sein, sondern sei ein Mann, unter welchem Apollon zu verstehn sei. In anderen Scenen, als Nebenfigur, kommt Leda hier und da in archaischen Kunstwerken vor, wie z. B. in der sehr bekannten Vase des Exekias mit den Dioskuren und Tyndareos, Mon. dell' Inst. Vol. II. tav. 22, allein diese Scenen gehören nicht in den Zusammenhang der hier zu behandelnden Monumente. Eine angebliche archaische Bronzestatuette der Leda mit einem Ei in der Hand ist im Bull. dell' Inst. von 1841 p. 115 verzeichnet, gehört aber, wenn richtig benannt, ebenfalls nicht hieher.

195) zu S. 493. Einen Augenblick möchte sich Jemand versucht fühlen, des Delphins wegen bei dieser Statue an Nemesis anstatt an Leda zu denken, da jene auch Tochter des Okeanos genannt wird (s. Tzetz. zu Lykophr. Alex. 88, Pausan. I. 33. 3, VII. 5. 3) und von ihr der Dichter der Kyprien (s. Fragm. 7. bei Welcker, Ep. Cycl. II. S. 513 vs. 9), was Athen. VIII. p. 334. C noch besonders hervorhebt, zu erzählen weiß, daß sie sich vor Zeus' Verfolgung in einen Fisch verwandelt habe. Allein von allem Andern abgesehn, würde man nicht gut thun, die florentiner Statue eines auch sonst erklärbaren Beiwerkes wegen durch einen andern Namen aus der Reihe der durchaus verwandten Ledastatuen herauszurücken.

196) zu S. 494. Böttiger, Hercules in bivio p. 48 vermuthete eine Leda in der aus mehren Stücken zusammengeflickten Statue in Dresden No. 183 des Hettner'schen Verzeichnisses, abgeb. in Beckers Augusteum Taf. 43, welche meistens für einen ergänzten Aphroditetorso gehalten wird; ohne eine gewisse Ähnlichkeit in den Motiven der Stellung mit der Leda an dem Pfeiler der Incantadashalle (oben S. 495 No. 14) zu verkennen, hat jedoch Hettner a. a. O. mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß mehre Wiederholungen desselben Motivs auf eine Quellnymphe als Brunnenverzierung hinweisen, als welche auch mir die in Rede stehende Statue am füglichsten erklärt werden zu können scheint.

197) zu S. 494. Ein weiteres Exemplar, welches Jahn, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1852 S. 54 Note 15 nach den Mémoires de la société d'arch. de St. Pétersb. I. p. 48 als im Taurischen Palais in Petersburg befindlich anführt und mit R beziffert, ist nach Stephani im Compte-rendu u. s. w. pour l'année 1863 S. 101 Note 8 gegenwärtig im Garten des Winterpalais aufgestellt, aber nicht antik.

198) zu S. 495. Zu streichen ist aus diesem Kreise die Vorstellung an einem aus Megara stammenden Terracottagefäß im Museum von Jena, abgeb. in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1853 Taf. 1 u. 2, welches Jahn das. S. 14 f. in ausführlicher Erörterung auf Leda bezog. Man braucht eigentlich nur Jahns eigene Argumentation zu lesen und zu erwägen, welche gewichtigen Gründe er selbst dafür geltend macht, daß es sich hier um Aphrodite handele, dagegen die Schwäche seiner Gründe für die gleichwohl adoptirte Benennung Leda zu halten, um Stephani im Compte-rendu u. s. w. pour l'année 1863 S. 63 vollkommen beizutreten, wenn er den Ledanamen verwirft und den der Aphrodite wieder geltend macht, auch mit Recht behauptet, der auf die Göttin zufliegende Vogel sei kein Adler, sondern eine Taube.

199) zu S. 499. Nur hier kann ein weiteres Gemälde in der Casa dei vasi di vetro in Pompeji seine Stelle finden, von dem Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütt. Städte Campaniens S. 43 unter No. 151 Folgendes mittheilt. »Noch mehr verwischt erscheint der ursprüngliche Charakter in No. 151. Ein Mädchen schwebt, mit zur Seite gestreckter Rechten

das röthliche Gewand haltend, welches segelförmig hinter ihrem Rücken und um ihre Schenkel flattert und drückt mit der Linken den Schwan an sich. Obgleich hier die Motive entschieden einer Ledadarstellung entnommen sind, so ist durch die Darstellung des Schwebens die Figur auf ein ganz anderes Gebiet entrückt und der Name der Leda kaum mehr anwendbar«.

200) zu S. 501. Jahn sagt a. a. O. in Übereinstimmung mit Braun, der Schwan habe, um Leda am Entfliehen zu hindern, einen Fuß auf ihren rechten Schenkel gesetzt, eine Auffassung, welche ich, obgleich man den zweiten Fuß links nicht sieht noch füglich sehn kann, nicht zu theilen vermag; wie der Schwan mit dem andern Fuß etwa noch auf dem Cippus stehn sollte, kann ich, abgesehn davon, daß dies doch ziemlich frostig sein würde und daß von Entfliehen oder Entfliehenwollen bei Leda keine Rede sein kann, nicht einsehn.

201) zu S. 510. Das einzige Monument, welches hier in Frage kommen kann, ist eine Gruppe, welche in der Prima camera der Villa Borghese unter No. 9 aufgestellt und bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 413 No. 710 abgebildet ist. Zunächst sei in Beziehung auf die Erhaltung bemerkt, daß der Kopf, den Clarac als antik, aber aufgesetzt angiebt, mir allerdings ebenfalls antik, aber fremd erschien; die Nase ist ergänzt, ebenso, auch nach Claracs Angabe, der ganze Hals des Schwanes, aber wenigstens nach Maßgabe der Reliefe unter No. 34 u. 35 und mehrer Gemmen richtig in der Bewegung; modern ist ferner fast sein ganzer rechter Flügel und ein Stück vom linken, während sein linker Fuß durch eine massive moderne Stütze ersetzt ist. An dem liegenden Weibe ist der ganze linke Fuß neu, eben so sind es die Zehen des rechten, ein Bruch geht durch das linke Knie, ein zweiter durch den Oberschenkel; von dem Kranz in ihrer linken Hand ist das vordere Drittheil, welches sie mit dem Finger berührt, antik, der Rest ergänzt. Am Eros ist der Kopf gebrochen, der linke Arm und der linke Flügel sind neu, die Beine geflickt; allein durch dies Alles kann die Composition im Ganzen nicht irgend wesentlich verändert worden sein. Was sodann die Composition anlangt, finden wir die angebliche Leda fast ganz nackt auf einem felsigen Grunde liegend, über den ihr Gewand gebreitet ist, welches ihr rechtes Bein umhüllt und mit einem Zipfel über ihren linken Arm hangt; diesen hat sie mit dem Ellenbogen auf ein höheres Felsstück gestützt, gegen welches sie mit dem Rücken lehnt und so den Oberkörper aufrecht hält. In der linken Hand hat sie einen Blumenkranz, die rechte legt sie zutraulich an den Flügel des Schwanes (entschieden irrig sagt Clarac a. a. O. Vol. III. p. 65 »attire vers elle le cygne«), der mit ausgespannten Flügeln und stark gebogenem Hals über ihr gewandbedecktes Bein näher zu ihr herandringt und nach der Bewegung, welche die Ergänzung ihm gegeben hat, seinen Schnabel ihren Lippen entgegenhebt. Hinter dem liegenden Weibe steht ein kleiner geflügelter Eros, welcher die rechte Hand an ihren linken Arm legt, als wollte er sie dem Schwan entgegendrängen, über die Handlung seiner ergänzten linken Hand läßt sich nicht absprechen, aber es kann nicht grade unwahrscheinlich genannt werden, daß er in derselben eine kurze Fackel erhob. Nun kann man nicht läugnen, daß die Handlung des Schwanes in den schon angeführten Reliefen ihre nicht eben fern liegende Analogie finde und daß der Gedanke an eine Liebesscene durch die Anwesenheit und die Handlung des Eros beinahe unausweichlich nahe gelegt wird; allein dem gegenüber ist so ganz und gar keine Spur nicht allein etwa von sinnlicher Erregtheit, sondern von dramatischem Leben und innerer Bewegung, sei es Schrecken oder auch nur Staunen, sei es Theilnahme, Neigung, Hingebung in dem Weibe, welches den Schwan vollkommen wie ein gleichgiltiges, zahmes Hausthier behandelt, dessen Annäherung sie aus ihrer bequemen Ruhe nicht aufzustören vermag, daß man nicht begreift, wie der in den Formen durchaus nicht ungewandte und in der Composition gefällige Künstler dazu gekommen sein sollte, Leda in dieser absoluten Gleichgiltigkeit darzustellen, wenn er wirklich Leda gemeint hätte. Was Clarac a. a. O. p. 66 von »langueur de son regard« und davon redet, sie scheine »avoir déjà reconnu Jupiter« widerspricht der Thatsache ganz entschieden. Auch wird sich schwer nachweisen lassen, wo für Leda das Motiv liegen soll, einen Kranz zu halten; denn Claracs Phrase »dont elle va parer le chantre mélodieux et séducteur« etc. ist eine Phrase des Nothbehelfs, um Etwas zu sagen. Und so ist denn die Entscheidung in der That sehr schwer, aber die Zumuthung Leda anzuerkennen fast noch größer, als die, sie zu läugnen. Vergl. auch was Jahn, Archaeol. Beiträge S. 11 über ein Gemälde aus Herculaneum (Pitt. di Ercol. IV. 21) sagt, in welchem eine halbnackt gelagerte Frau einem sich

nähernden Schwan eine Schale darbietet, eine Darstellung, deren Beziehung auf Leda Jahn läugnet.

202) zu S. 514. Einige irrthümlich in diesen Kreis bezogene Denkmäler hat schon Jahn, Archaeol. Beiträge S. 11, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1852 S. 55 f., Archaeol. Zeitung von 1858 S. 233 f. aus demselben beseitigt; in Betreff der ehemals Durand'schen Terracottafigur abgeb. bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 411 No. 711, wiederholt in der 1. Aufl. der Denkm. d. a. Kunst II. No. 43 erfährt man die volle Wahrheit, nämlich, daß der ganze rechte Arm mit dem Vogel modern sei, erst aus Claracs Texte Vol. III. p. 66 sq. Am stärksten hat Stephani im Compte-rendu de la comm. imp. arch. pour l'année 1863 S. 51 ff. unter irrthümlich, auch noch von Jahn, auf Leda bezogenen Monumenten aufgeräumt. Überzeugend weist er die in der Archaeol. Zeitung von 1858 Taf. 118 abgebildeten, S. 230 f. besprochenen und die ihnen analogen Denkmäler als auf Leda in der That nicht bezüglich nach, in deren Reihe auch das bei Helbig, Wandgemälde u. s. w. S. 41 unter No. 140 verzeichnete Wandgemälde gehört. Neben diesem wird auch das das. S. 44 unter No. 152 verzeichnete Gemälde aus diesem Kreise zu streichen sein. Ferner erscheint es bis jetzt wenigstens noch sehr zweifelhaft, ob das in der Archaeol. Zeitung von 1869 S. 39 unter No. 4 beschriebene Mosaikbild in Palermo in der That auf Leda zu beziehn sei. Über die aus Veji stammende, ehemals Campana'sche, jetzt in Petersburg (Guédéonow, Ermit. imp., Mus. des sculpt. No. 350) befindliche Gruppe eines auf einem Schwane reitenden Weibes, welche in der Archaeol. Zeitung von 1858 Taf. 119 No. 1 abgebildet und im Anschluß an die Verse des Manilius, Astron. I. vs. 337 sq.:

> proxima sors cygni, quem coelo Juppiter ipse
> imposuit, formae pretium, qua cepit amantem,
> cum deus in niveum descendit versus olorem,
> tergaque fidenti subiecit plumea Ledae

auf Leda bezogen worden ist, s. Jahn, Archaeol. Zeitung a. a. O. S. 233 f. und Stephani a. a. O. S. 65 und 72. — Wie es sich mit einer angeblichen Statuette der Leda mit dem Schwane verhalten möge, welche Jahn, Berichte u. s. w. a. a. O. S. 50 Anm. 7 als im Museo Chiaramonti befindlich anführt, kann ich nicht sagen, da ich diese Figur an dem genannten Platze nicht gesehn habe; nach Jahn säße dieselbe auf einem Felsen und stützte den rechten Fuß auf ein umgestürztes Gefäß, welches durchbohrt ist und demnach die ganze Sculptur als Brunnenverzierung erweist. — Über das von Jahn in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1853 S. 14 f. auf Leda bezogene megarische Terracottagefäß in Jena s. oben Anm. 198. — Über das von Jahn, Arch. Beiträge S. 444, Berichte u. s. w. 1852 S. 50 auf Leda bezogene Relief an einem Grabcippus im brit. Museum vergl. Stephani a. a. O. S. 62 f.

ZUM ZWEIUNDZWANZIGSTEN CAPITEL.

203) zu S. 515. Während über Ganymedes Böttiger in seiner Kunstmythol. II. S. 63 ff. sehr wenig Brauchbares und sehr viel Verkehrtes beibringt, ist Jahns Abhandlung über die Ganymedesmonumente, Archaeol. Beiträge S. 12 ff. nebst den Ergänzungen in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1852 S. 48 f. als grundlegende Vorarbeit zu nennen. Die mancherlei neueren einzelnen Beiträge zu diesem Monumentenkreise sind in den Noten zum Texte an ihrem Orte verzeichnet.

204) zu S. 515. Das einzige schwarzfigurige Vasengemälde, in welchem Ganymedes vorkommt, ist das von Minervini im Bull. arch. Napolit. Vol. V. p. 19 angeführte; indessen ist aus der Erwähnung nicht mit voller Sicherheit abzunehmen, wie es sich mit diesem so recht eigentlich verhalte.

205) zu S. 515. Nicht anzuerkennen vermag ich, wie ich es allerdings früher (Gallerie heroischer Bildwerke I. S. 222) gethan habe, daß die berliner Vase mit dem Parisurteil, abgeb. bei Gerhard, Apul. Vasenbilder Taf. C, wiederholt in m. Gall. heroischer Bildwerke Taf. X. No. 5, in diesen Kreis zu beziehn sei. Welcker meinte (Ann. dell' Inst. von 1847 p. 171 = Alte Denkmäler V. S. 401) der »der Symmetrie nach zu Zeus gehörige Ganymedes solle daran

erinnern, daß an derselben Stelle der Adler einst den Ganymedes entführte, was auch Lucian (Dial. deor. 20. 6) hervorhebt, jedenfalls solle die Ähnlichkeit beider Scenen in gewisser Hinsicht geltend gemacht werden, denn Ganymedes sei nicht ein gewöhnlicher Begleiter des Zeus; dieser Umstand zeige also, daß der Erfinder dieser Composition den Gegenstand nur von der erotischen, nicht von der schicksalvollen Seite aufgefaßt habe«. Ich kann diesen Gedanken nicht, wie ich es a. a. O. that, für glücklich halten und glaube, daß die ganze Auffassung des Bildes und ferner die Anwesenheit von Apollon und Artemis ihm entgegenstehn, während ein witziger Einfall des Lukian nicht im Stande ist, ihn zu stützen. Carl Strube, welcher in seinen Eleusinischen Studien S. 22 Welckers Gedanken mit großer Lebhaftigkeit aufnimmt und für sicher richtig erklärt, benutzt die hier bei dem Parisurteil sich abspielende angebliche Nebenhandlung zwischen Zeus und Ganymedes weiter; er meint »daß nach einer spätern Sage (?) bei dieser Gelegenheit der oberste der Götter seinen Mundschenken, den ihm später der Adler brachte, kennen gelernt habe«, eine Wendung, die überhaupt nicht bezeugt ist (vergl. auch Braun, Ann. dell' Inst. von 1812 p. 88) und schließt (S. 21) daß auf der bekannten Poniatowskyvase mit Triptolemos' Aussendung in ähnlicher Weise Zeus nicht an der Haupthandlung als Herr der Welt zuschauend betheiligt sei, sondern auf das Weib verliebt herabblicke, welches Strube Thaleia getauft hat, offenbar die Muse Thaleia und die Mutter der Paliken mit einander verwechselnd. Doch hat er selbst in seinem Nachworte S. 100 f. die falsche Benennung der in Rede stehenden Figur als Thaleia aufgegeben und durch diejenige der Mutter des Triptolemos ersetzt. Natürlich fällt damit die angebliche Beziehung des Zeus zu dieser Figur von selbst weg, so daß es nicht mehr lohnt, dieselbe in ihrer Irrigkeit und in ihren seltsamen Consequenzen bis auf den theilnehmend »unruhigen« (ornamentalen, aus Metall gearbeiteten) Adler auf dem Scepter des Zeus weiter zu verfolgen. Mit der vermeintlich analogen Scene zwischen Zeus und Ganymedes in jener Vase mit dem Parisurteil aber wird es sich bei ruhiger Betrachtung nicht anders verhalten.

206) zu S. 516. Welcker sagt zu Müllers Handb. S. 522 »in einer großen und schönen Amphora des Baron Lotzbeck hat Zeus, der dem Ganymedes nachschreitende, wie ein asiatischer Monarch Scepter und einen breiten, prächtigen Talar; Ganymedes mit Trochos und einem Lieblingsvogel unter dem Mantel halb versteckt, ist nach einer andern Vase ergänzt«. Wo diese Vase geblieben sei, kann ich nicht angeben, in dem Verzeichniß der Vasen des k. k. Münz- und Antikencabinets, in welches die Lotzbeck'schen Vasen gekommen sind, kann ich sie nicht identificiren, die im Texte besprochene kleine nolanische Amphora No. 2 kann unter der »großen und schönen Amphora« doch wohl nicht gemeint sein und die petersburger »Hydria« No. 4 aus der Campana'schen Sammlung, welche allerdings einen restaurirten Ganymedes hat, doch wohl auch nicht?

207) zu S. 519. In der Archaeol. Zeitung von 1849 Anz. S. 9* berichtet Gerhard, daß unter anderen Ankäufen für das berliner Museum sich »ein zerlegbarer etruskischer Kandelaber worauf Ganymed mit dem Schwan« sich befinde. Näheres über dies Kunstwerk ist seitdem nicht veröffentlicht worden und ehe dies geschehn sein wird, kann man die obige Notiz in keiner Art verwerthen. Vergl. auch Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1863 S. 97. Anmerkung 1.

208) zu S. 524. Von einem Relief im Palast Colonna in Rom, eingelassen in das Fußgestell einer im großen Saale daselbst aufgestellten, sehr geflickten und schlechten Statue des jugendlichen Herakles, welche mit No. 9 bezeichnet ist, von dem es in der Beschreibung Roms III. III. S. 170 heißt: »eine nicht gewöhnliche Vorstellung des Adlers, der den Ganymed raubt«, finde ich in meinem römischen Tagebuche bemerkt: »Ganymedes vom Adler geraubt, in übertriebener Bewegung, schwerlich antik«.

209) zu S. 527. Über schwebend aufgehängte plastische Gruppen oder Figuren kann ich auch heute noch nicht anders urteilen, als ich es in m. Gesch. d. griech. Plastik 2. Aufl. II. S. 65 (1. Aufl. II. S. 53) gethan habe; auch heute finde ich es unkünstlerisch und des modernen Ballets würdiger, als der antiken Plastik, den wuchtigen Stoff thatsächlich schwebend zu machen, d. h. aufzuhängen, entweder in beängstigender Weise mit verhüllter Befestigung oder dürftiger Weise mit sichtbarer, wie der venetianische Ganymedes jetzt hangt. Können wir diesen aber aus der Reihe der schwebenden plastischen Werke streichen, so beschränkt sich die Zahl der von solchen nachweisbaren Beispiele aus dem Alterthum auf zwei, nämlich

auf die von Pausanias II. 10. 3 erwähnten ἀγάλματα οὐ μεγάλα ἀπηρτημένα τοῦ ὀρόφου im Asklepieion von Sikyon und die schwebende Nike in farbiger Terracotta, welche bei Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 60 abgebildet ist.

210) zu S. 530. Die Beziehung jener wunderlichen Gemmenbilder, von denen in der Stosch'schen Sammlung II. II. No. 169—171 und bei Cades, Impronte gemmarie Cl. I. A. No. 158 Proben sind und welche einen emporfliegenden Adler darstellen, dessen Körper oder Brust durch ein menschliches Gesicht gebildet wird, auf die Entführung des Ganymedes, welche Winckelmann zweifelnd annahm, wird wohl, einstweilen wenigstens problematisch bleiben. Selbst Lenormant hat sie in seine Nouvelle galérie mythol. nicht aufgenommen.

211) zu S. 531. In Betreff der münchener Jünglingsfigur glaube ich in der Hauptsache noch an meiner früher ausgesprochenen Annahme, daß für sie der Name des Troilos der passendste sei, festhalten zu dürfen; vergl. m. Gesch. d. griech. Plastik 2. Aufl. S. 150 f. Anm. 73. In der Archaeol. Zeitung von 1870 S. 9 f. möchte Curtius das auch in technischer Beziehung sehr merkmürdige Innenbild einer apulischen Schale im britischen Museum, welches a. a. O. Taf. 28 abgebildet ist, auf Ganymedes beziehn, welcher zu dem über ihm schwebend zu denkenden Adler emporschauet. In der Darstellung selbst ist allerdings kaum etwas Wesentliches, das dieser Ansicht entgegenstünde, allein ein Hinderniß, sie anzuerkennen, dürfte in dem Umstande liegen, daß die Entführung des Ganymedes durch den Adler in Vasengemälden bis jetzt überhaupt nicht bekannt, dagegen diejenige durch Zeus in Person nicht ungewöhnlich ist, so daß es als ein seltsamer Zufall gelten müßte, in einem Vasenbild eine vorbereitende Scene der Entführung durch den Adler dargestellt zu finden. Man könnte sich dem gegenüber auf die Wandgemälde berufen, welche auch nur einleitende Scenen der Entführung darstellen; allein dies gilt nur von den erhaltenen aus den verschütteten Städten am Vesuv, während die S. 530 mitgetheilte Stelle des Plautus beweist, daß die Entführung des Ganymedes durch den Adler ein geläufiger Gegenstand von Wandgemälden gewesen ist, unter deren Eindrücken wohl auch mehr oder weniger die dichterischen Schilderungen stehn, welche S. 531 f. ausgezogen sind. Auch Newton hat im 2. Bande des Vasenkatalogs des brit. Museums S. 132 No. 1678, wie ich aus dem mir so eben zugehenden Bande sehe, zu dem »Ganymedes« ein ? gesetzt.

212) zu S. 535. Diese Bedenken knüpfen sich an die von Visconti zum Mus. Pio-Clem. Vol. V. p. 30 erörterte Frage, ob ein weiblich benannter Gegenstand, wie hier Ida, in der Kunst jemals männlich personificirt werden könne oder umgekehrt. Für das Letztere kann der in weiblicher Gestalt erscheinende Χρῦσος einer Vase bei Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 17 angeführt werden. Hier kommt aber dazu, daß männliche Personifation von Bergen durchaus das Gewöhnliche ist, so daß auch in dem vorliegenden Falle der männliche Begriff des Berges ὄρος über die weibliche Benennung desselben als Ida im Sinne des personificirenden Künstlers so überwogen haben mag, daß er sich nicht scheute, auch Ida als einen männlichen Berggott darzustellen.

213) zu S. 536. Das Relieffragment im Appartamento Borgia des Vaticans, welches in der Beschreibung Roms II. II. S. 26 mit den Worten »Ganymed, den der Adler raubt; Fragment« angeführt wird, ist mir unbekannt geblieben.

214) zu S. 537. Über den Eros in der hier vorliegenden und in der entgegengesetzten Bedeutung, wo er die Leidenschaft der Person darstellt, mit welcher er handelnd gruppirt ist, glaube ich außer auf Jahn a. a. O. S. 16 auf m. Gallerie heroischer Bildwerke I. S. 264 mit Note 5 hinweisen zu dürfen.

215) S. 538 ist irrthümlich eingesetzt worden.

216) zu S. 539. Das Fragment eines Cameo der frühern Orléans'schen Sammlung, jetzt in St. Petersburg, von dem bei Cades, Impronte gemmarie Cl. I. A. No. 145 ein Abdruck und bei Lenormant, Nouvelle galérie mythol. pl. VII. No. 12 (vergl. p. 46) eine Abbildung ist, bekenne ich nicht zu verstehn, namentlich weiß ich mir weder die Stellung der Beine des Ganymedes noch das weite Gewand oder was es sonst sein mag, das diese Beine umgiebt, recht zu erklären, kann auch nicht umhin, an der Echtheit dieses Steines theils wegen der Formen des Nackten, besonders aber wegen des dem Ganymedes umgehängten Schwerdtes Zweifel zu hegen. Ein solches wüßte ich wenigstens kein zweites Mal nachzuweisen und der dem Ganymedes zukommende Jagdspeer ist etwas ganz verschiedenes.

217) zu S. 539. Immerhin dürfte ein etwas näheres Eingehn auf dies Monument wenigstens in einer Anmerkung gerechtfertigt sein. Was zunächst das Äußerliche anlangt, notirte ich mir als ergänzt: Nase und Kinn, Hals und linken Arm des Knaben, Schnabel und beide Flügel des Adlers. Claracs Ergänzungsangaben sind ungenau. Zur Sache sodann sei bemerkt, daß, sollte das Werk antik sein, es sich wohl auf keinen Fall um den wirklichen Ganymedes handelt, welcher von einem antiken Künstler gewiß nie als ein so junges Kind dargestellt worden ist, noch nach Maßgabe des poetischen Mythus dargestellt werden konnte, sondern um ein menschliches Kind, welches, etwa früh verstorben, symbolisch als der entführte und zu den Göttern erhobene Ganymedes gebildet ist, vielleicht auf seinem Grabe. So faßt die Sache auch O. Müller zu den Denkm. d. a. Kunst a. a. O., dem Wieseler das. in der neuen Ausgabe nicht widersprochen hat und diese Auffassung allein ist es auch, welche man geltend machen kann, wenn man das Monument als antik vertheidigen will. Eine andere vertritt Jahn, Archaeol. Beiträge S. 18, mit welchem ich indessen auch in Beziehung auf andere Punkte so wenig übereinstimme, wie Wieseler a. a. O. Sarkophagreliefe, in denen mythische Personen mit Porträtköpfen der Verstorbenen gebildet sind, bieten eine wenigstens einigermaßen analoge Erscheinung. Der Composition nach ähnelt die vaticanische Gruppe am meisten dem florentiner Relief S. 536 No. 23; das Kind stützt das linke Knie auf eine Erderhöhung und streckt das rechte Bein aus, so beginnt der Adler es zu fassen, schon hat er die linke Klaue in die Seite des Kindes gelegt, sobald dieses sich etwas weiter gehoben hat, wird er auch die rechte anlegen und so seine Beute emportragen. Das Kind ist gegen seinen Entführer, dessen Kopf es mit der rechten an den seinigen drückt, während es mit der Linken seinen Flügel faßt und das Antlitz etwas aufwärts wendet, so hingegeben zärtlich, wie es nur immer ein echter Ganymedes der zweiten Classe der Entführungsmonumente sein kann. Und dies hat der Künstler nach dem von mir angenommenen Sinne des ganzen Kunstwerkes mit gutem Grunde so gemacht. Aber es handelt sich nicht, wie Wieseler meint, darum, daß der Adler mit dem Kinde kose und dieses seine Liebkosungen erwiedere, sondern es ist der Beginn der Entführung, des Emporhebens mit voller Sicherheit aus der Gruppe zu erkennen. An der Erderhöhung, auf welcher der Knabe kniet, sind zwei mit einander spielende Eidechsen gebildet, dagegen habe ich von einer Schildkröte, von welcher außer von den Eidechsen Clarac in seinem Texte Vol. III. p. 57 redet, Nichts bemerkt. Daß Eidechsen an Grabdenkmälern Symbole des Erwachens aus dem Todesschlafe zu neuem Leben seien, hat Stephani, Der ausruhende Herakles S. 32 mit Anm. 3 nachgewiesen; hier sind sie aber in der glücklichsten Weise in die Composition gezogen. Denn augenscheinlich ist die Entwickelung der dargestellten Handlung so zu denken, daß der Knabe kniete und die spielenden Eidechsen beobachtete, als der Adler kam und ihn faßte und dies ist in dem angedeuteten symbolischen Sinne der Eidechsen und des entführenden Adlers in gleichem Grade glücklich, während zudem ein natürlich anmuthiges Motiv für die Situation des Knaben gefunden ist.

218) zu S. 541. Sehr richtig scheint mir Finati an dem S. 540 Note c genannten Orte die Gruppe mit folgenden Worten zu charakterisiren: »Giove trasformato in aquila cinge con l'ala dritta il dorso del giovinetto nudo, esprimendo un desioso amplesso. Questi in un' affettuosa attitudine rende l'ambracciamento con la sinistra che stringe il pedo, traversandolo per dietro il collo dell' aquila, la quale con la testa a lui rivolta lo riguarda si avidamente, che sembra voler favellargli«. Auch Clarac, a. a. O. beschreibt und deutet nicht unrichtig: »Jupiter, sous la forme d'un aigle, est près d'enlever le jeune et beau Ganymède, qui s'appuie sur l'aigle qui le regarde avec expression« etc. In der Besprechung in Neapels ant. Bildwerken ist eigentlich auf jede bestimmte Deutung und Auffassung verzichtet; Welcker dagegen sagt a. a. O. von der ganzen Classe: »essa si fonda sull' idea, espressa in tante rappresentanze del ratto, che l'aquila stessa (also nicht Zeus im Adler) è presa da appassionata ammirazione del bel giovane, la quale svegli anche in questo un sentimento tenero in favore del maestoso uccello; nei quali concetti il più delle volte resta indeciso, se in questo abbiamo da riconoscere il dio stesso trasmutato, oppure il suo messagiero« (?). Und in Betreff der neapolitaner Gruppe fügt er hinzu: »in conformità con queste idee in una statua del mus. Borbon. Ganimede con graziosa tenerezza tiene abbraciata l'aquila postagli accanto, che piena di espressione guarda verso lui in sù, mentre il giovane dirigge l'occhio in giù come verso un compagno famigliare (?); così il contrasto del robusto

uccello da rapina e del tenero giovinetto quì vien espresso in maniera particolare. Del coppiere non pare che si sia pensato quì di preferenza; il pedo nella destra potea essere come attributo anche a Ganimede già dimorante nell' Olimpo«. Das Letztere muß man als möglich zugeben, vergl. indessen S. 541 No. 34 wegen des Schauplatzes dieser Scene.

219) zu S. 541. Daß die vaticanische Statue bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 878 No. 2233 nicht Ganymedes darstellt, unter welchem Namen sie in den Ann. e Mon. dell' Inst von 1856 tav. 19 (vergl. p. 95) publicirt ist, hat Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1863 S. 51 in der Anmerkung ohne allen Zweifel mit Recht bemerkt; der Adlerkopf des Vogels gehört dem Restaurator und ist ein Versehn. Man braucht nur die a. a. O. von Stephani zusammengestellten Kunstwerke mit einander zu vergleichen, um hiervon überzeugt zu sein.

220) zu S. 543. Zu streichen aus der Reihe der statuarischen Darstellungen des Ganymedes ist nicht allein der bekanntlich erst von Benvenuto Cellini zu einem Ganymedes restaurirte Torso des florentiner Museums im Saale der Inschriften No. 308 (abgeb. Mus. Florent. III. tab. 5, Galeria di Firenze Ser. IV. Vol. II. tav. 103 vergl. das. den Text p. 264, Meyer in der Amalthea II. S. 204 und Böttiger, Kunstmythol. II. S. 65), der noch bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 408 No. 704 ohne Ergänzungsangaben und mit Vertauschung der Seiten unter den Ganymedesstatuen wiederholt ist, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach der nach eben diesem Werke des Cellini wiederholte »Ganymedes« der Sammlung Grey in England, abgeb. bei Clarac a. a. O. pl. 410 B No. 704 A. Ferner ist der Ganymedes im Braccio nuovo des Museo Chiaramonti No. 38 von Wieseler in seiner Schrift: Narkissos, Göttingen 1852 S. 38 f. zur Evidenz als Narkissos erwiesen und derselbe Name ist natürlich einer fragmentirten Wiederholung derselben Figur in der Vorhalle des Casino der Villa Borghese zu geben. Der »Ganymedes« in der berliner Sammlung (Verzeichniß der Bildhauerwerke No. 214*, abgeb. bei Clarac a. a. O. pl. 410 No. 700) ist zu dem was er scheint wahrscheinlich erst »durch umfassende Restaurationen« (s. Gerhard, Berlins ant. Bildwerke S. 81 No. 119) geworden und dasselbe scheint der Fall zu sein mit dem bei Clarac a. a. O. pl. 410 B No. 706 abgebildeten »Ganymedes« der Hope'schen Sammlung in London. Welcker in den Ann. dell' Inst. von 1856 p. 94 sq. hat die meisten dieser Statuen unbedenklich mit in die Liste der Ganymedesdarstellungen aufgenommen.

221) zu S. 545. Über das Gemälde, mit welchem sich Winckelmann, Gesch. d. Kunst B. VII. Cap. 3. § 28 ff. täuschen ließ, genügt es, auf die 1. Beilage zum 5. Bande der Donauöschinger (Eiselein'schen) Ausgabe von W's. Werken zu verweisen; in Betreff eines Gemäldes, welches angeblich Zeus den Ganymedes umarmend darstellen soll bei Venuti, Descrizione delle prime scoperte di Ercolano p. 117 wird Helbig, Wandgemälde u. s. w. S. 46 zu No. 158. b. wohl das Richtige gesehn haben, indem er die Vermuthung ausspricht, daß es sich um das bekannte Bild: Marsyas und Olympos (Helbig No. 226) handele, über dessen Gegenstand sich Venuti versah. Das Relief der Villa Borghese, in welchem Winckelmann, Mon. ined. No. 16 den an Zeus traulich angelehnten und von diesem geliebkosten Ganymedes zu erkennen meinte und dessen Parallelmonumente (s. oben S. 172 Reliefe g. h i) haben ihre richtige Erklärung neuerlich durch Heydemann in der Archaeol. Zeitung von 1869 S. 19 ff. (vergl. oben Anm. 116) erhalten. Den berühmten Sardonyxcameo in Florenz (Mus. Florent. II. tab. 37, R. Galeria di Firenze I. tav. 8 No. 1) von dem ein Abdruck bei Cades, Impronte gemmarie Cl. I. A. No. 152 ist, kann ich, obwohl er von Winckelmann, Vorläufige Abhandlung § 65, Visconti zum Mus. Pio-Clem. II. p. 68 und Anderen, noch neuestens Lenormant, Nouv. gal. myth. p. 46 zu pl. VII. No. 11 für echt gehalten worden ist, mich nicht entschließen, für antik zu halten und glaube daher, daß auch alle auf seine Erklärung von den verschiedensten Seiten verwendeten Bemühungen vergebens sind.

BERICHTIGUNGEN UND ZUSÄTZE.

Seite 35 f. Zu der Besprechung der eleischen Münze mit der ganzen Gestalt des Zeus von Phidias aus dem florentiner Cabinet ist folgende briefliche Mittheilung Julius Friedlaenders vom 15. Mai 1871 nachzutragen. »Wir haben jetzt eine kleine Münze von Elis gekauft mit Hadrians Kopf und dem sitzenden Zeus wie auf der florentiner Münze, aber von der andern Seite her gesehn (»rechtshin«). Das Exemplar ist unvollkommen, die Schrift ist nicht sichtbar, weil der Schrötling zu klein für den Stempel war, aber die Figur und die kleine Nike sind auch hier deutlich und die Zeichnung ist eben so zierlich wie auf der größeren«. Auf die Wichtigkeit dieser Erwerbung des königl. Münzcabinets in Berlin und namentlich auf die Bedeutsamkeit des Umstandes, daß die Zeusfigur hier von der andern Seite dargestellt ist, als auf der Münze in Florenz braucht wohl kein Kundiger hingewiesen zu werden. Der letztere Umstand beweist, wenn es dieses Beweises noch bedurft hätte, daß es sich in der That auf diesen Münzen um Nachbildungen der Statue handelt, denn nur eine Statue kann in ihren beiden Profilen in Relief übertragen werden.

Seite 81 Zeile 13 f. von unten lies anstatt: ohne jeglichen Schmuck durch Kranz und Taenie: von einer schmalen Taenie zusammengehalten.

(Die Beschreibung mußte nach einer nicht ganz scharfen Photographie gemacht werden, in welcher die auf einer bessern Photographie deutliche Taenie nicht zu erkennen war).

Seite 91. Zum Schlusse der Zeusbüsten hätte in einer Anmerkung der in der kais. Ermitage in St. Petersburg (Guédéonow, Ermit. imp., Mus. des sculpt. ant. p. 46 unter No. 174) befindlichen bekränzten angeblichen Zeusbüste gedacht werden sollen, welche als solche schon Köhler, Ges. Schriften VI. S. 6 bespricht, welche ich aber nach einer mir durch Stephanis Güte zugegangenen Photographie als Zeus nicht anzuerkennen vermag, da sie mir ganz unverkennbar porträthaft individuelle Züge zu haben scheint.

Seite 94 Münze 45 und S. 108 zu der Besprechung ist zu bemerken, daß Stephani im Compte-rendu de la comm. imp. arch. de St. Pétersb. pour l'année 1863 S. 128 den bisher wohl allgemein als Zeus und Hera angesprochenen Doppelkopf der tenedischen Münzen als den des bärtigen und des jugendlichen Dionysos bezeichnet, wofür er gute Gründe vorträgt.

Seite 169 ff. in dem Verzeichniß der Reliefe ist durch ein Versehn das Humboldt'sche Relief in Tegel: Zeus und Hephaestos (abgeb. u. a. bei Winckelmann, Mon. inéd. No. 14, Millin, Gal. myth. 36, 125) ausgelassen worden. Dasselbe würde S. 171 nach dem Relief S einzufügen sein.

Seite 189 ist durch ein ähnliches Versehn das pompejanische Wandgemälde (Zeus, Hera, Nike, dem in einem untern Bilde dargestellten, schlangenwürgenden Herakles zuschauend), Helbig, Wandgemälde, Nachträge S. 458, abgeb. in der Archaeol. Zeitung von 1868 Taf. 4 oben, ausgelassen worden, dasselbe würde nach dem Gemälde ζ einzufügen sein. Über ein zweites ausgelassenes Bild s. Zusatz zu S. 408.

Seite 208 f. Zu dem Gemälde der früher vaticanischen, jetzt Soane'schen Amphora mit dem angeblichen Zeus Areios ist zu bemerken, daß Stephani, Compte rendu etc. pour l'année 1863 S. 268 Anm. 1 den scheinbar und angeblich von dem Zeus auf der Säule gehaltenen Gegenstand, er sei ein Schild oder ein Rad, als im Hintergrunde aufgehängt betrachtet; es habe dies »Panofka zu einem folgereichen Irrthum Veranlassung gegeben, da er das zufällig ziemlich nahe an die Hand einer kleinen Zeus-Statue gerückte Rad für ein Attribut dieses Gottes hielt«. Mehre Beispiele so aufgehängter Räder sind von Stephani das. zusammengestellt. Aus dieser Ansicht würde sich auch Conzes völliges Stillschweigen über diesen Gegenstand in seiner Beschreibung der Vase, Archaeol. Zeitung von 1864 Anz. S. 165* f. am besten erklären.

Seite 239 Zeile 3 v. unten füge bei (siehe Gemmentafel III. No. 2).

Seite 264 Zeile 5 v. oben nach den Worten: geprägten Münzen füge bei (s. Münztafel III. No. 30).

Seite 271. Nach No. 4 ist einzufügen: No. 5. Ein Relief in weißem Kalkstein in Kärnthen, daselbst gefunden, abgeb. bei Jabornegg-Altenfels, Kärntens Röm. Alterth. 1870 Taf. 8 No. CCXCVIII S. 118. Der Dolichenus in römischer Rüstung mit dem erhobenen Doppelbeil auf dem Stier und die Juno Dolichenia auf einem andern Thiere stehend, zwischen Beiden ein Kreuz; im flachen Giebel darüber ein Adler, rechts und links wie in Akroterien: Sonnen- und Mondmaske.

Seite 300. Zum Schlusse der Übersicht der Münzen mit Ammon sind noch diejenigen römischer Kaiser hinzuzufügen, welche bei Cohen, Médailles imperiales verzeichnet sind, nämlich von Augustus Vol. I. p. 43 No. 15, Traian Vol. II. p. 48 No. 298, M. Aurel das. p. 519 No. 448, Septimius Severus Vol. III. p. 251 No. 151 (diese mit der Beischrift Jovi Victori zum Ammonkopfe).

Seite 300 Zeile 15 v. oben lies: das. 6 = Cades 39 anstatt 36.

Seite 301 Zeile 15 v. oben füge zu Cl. I. No. 24 bei: s. Gemmentafel IV. No. 13.

Seite 316 sind die Zeilen 13 ff. v. o. wie folgt zu lesen: Der Kopf des Gottes, seltener mit dem der Isis zusammen [c]) als allein dargestellt, erscheint bald mit der Strahlenkrone [d]), bald, und zwar häufiger, ohne diese, mit der Taenie geschmückt oder bekränzt (s. Münztafel IV. No. 24 [e]) und mit dem Kalathos bedeckt.

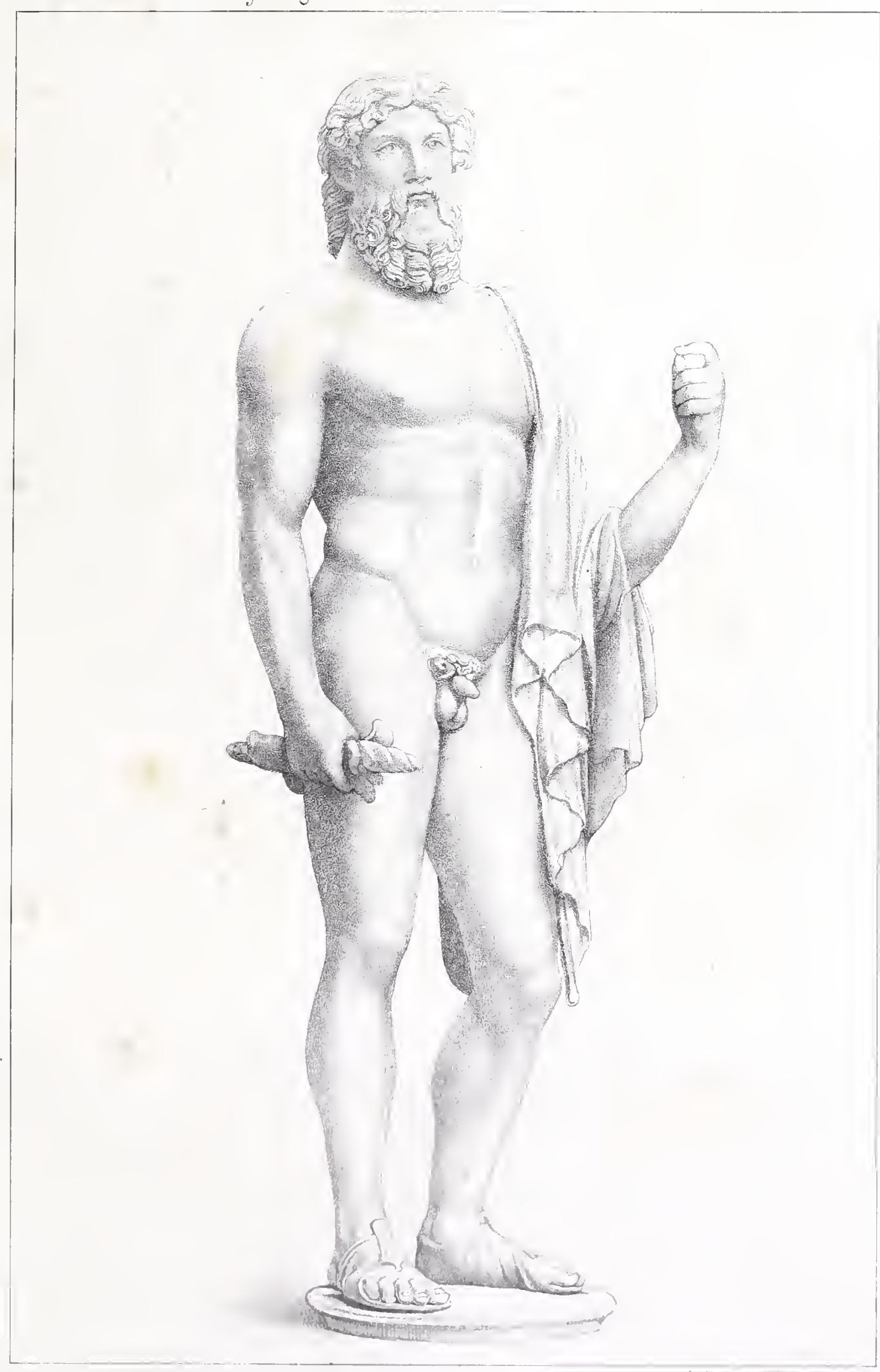
Seite 387 Z. 7 v. u. lies: Münztafel V. No. 9 statt No. 11.

Seite 388 Anm. d. Z. 2 lies: Münztafel V. No. 10 statt No. 12.

Seite 389 Z. 1 v. o. lies: Münztafel V. No. 11 statt No. 13.

Seite 408. Zu den Danaëwandgemälden und zwar nach No. 5 ist einzufügen ein erst aus einer Beschreibung Heydemanns im Bull. dell' Inst. von 1868 p. 47 bekanntes pompejanisches Bild, welches auch Helbig, Wandgemälde S. 454 erst nachträglich anführt. Der Inhalt ist dieser: »Rechts steht Danaë, halb nackt, den linken Ellenbogen auf einen Pfeiler gestützt und zieht mit der Rechten ihr Gewand zur Seite, während Eros aus einer Urne den goldenen Regen in ihren Schooß gießt. Links sitzt Zeus, das Scepter in der Rechten, den Mantel über den Knien. Im Hintergrunde Mauer und Thurm« (Helbig).

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.



Lith. Anst. v. ... Leipzig

Figur 17. Zeusstatuette in Florenz.





Lith. Anst. v. G. Bach Leipzig

Fig. 19. Jugendlicher Zeus in Florenz.



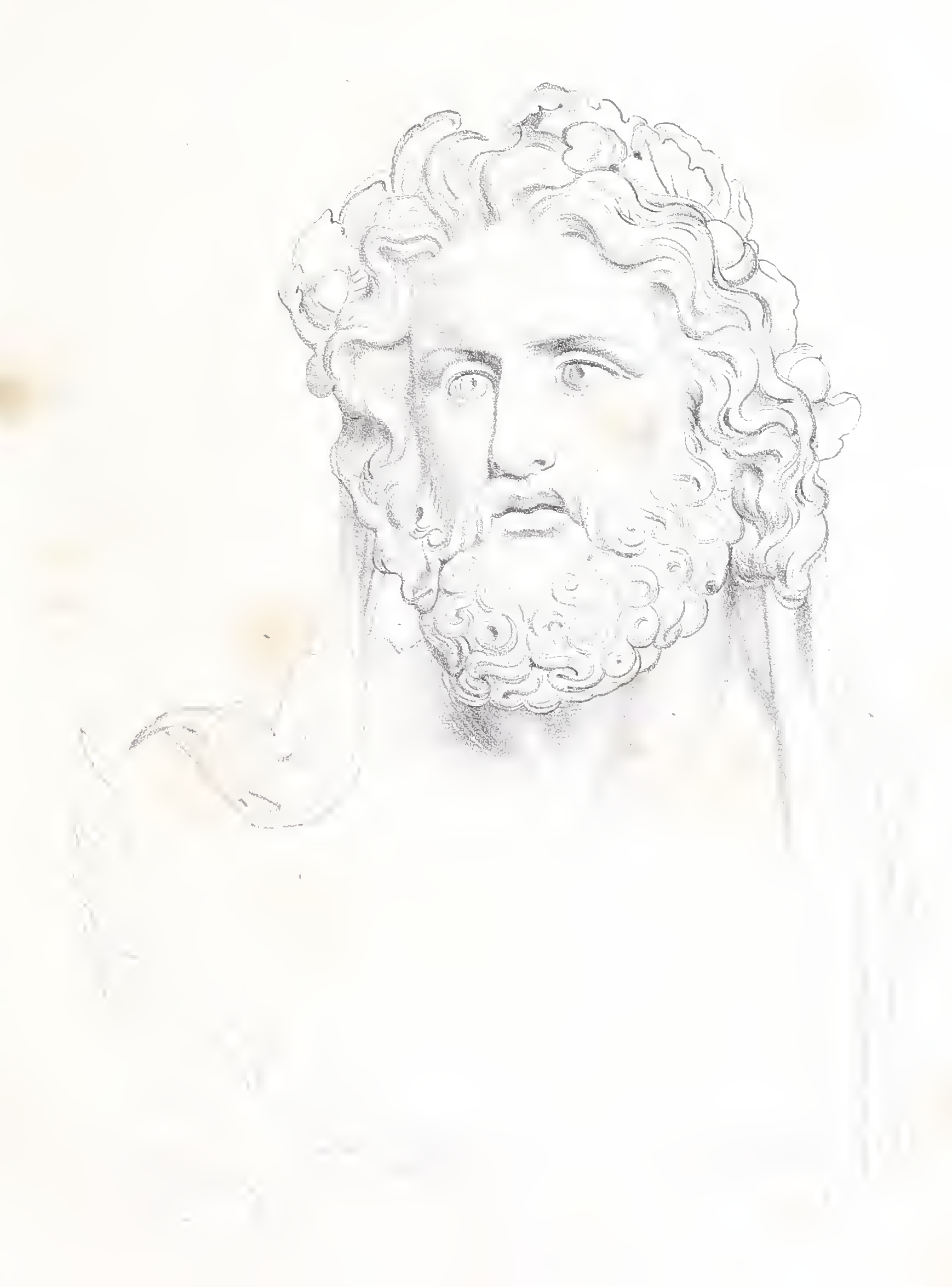
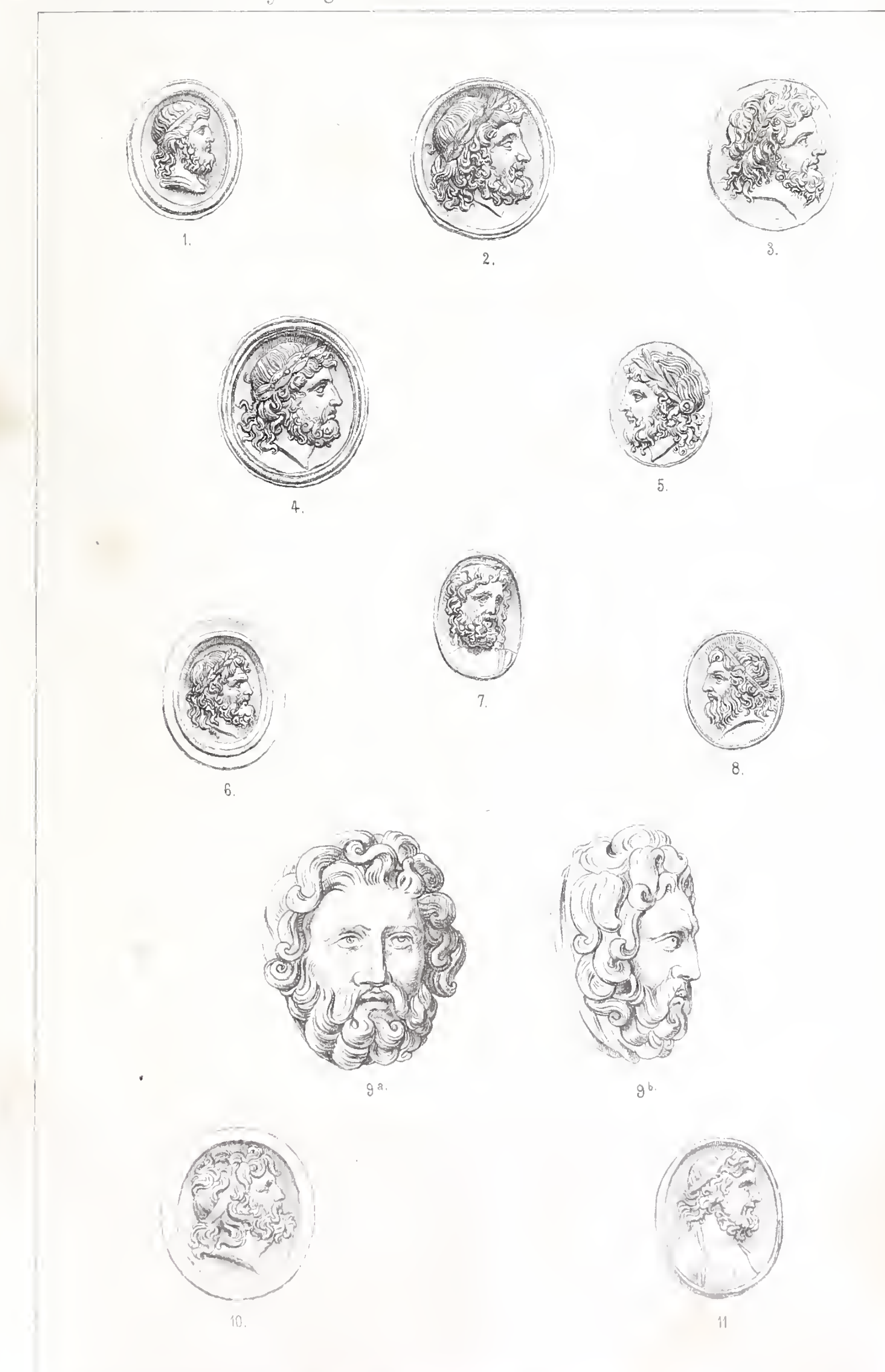


Fig. 20. Büste des Zeus mit Eichenkranz und Schleier in Wien

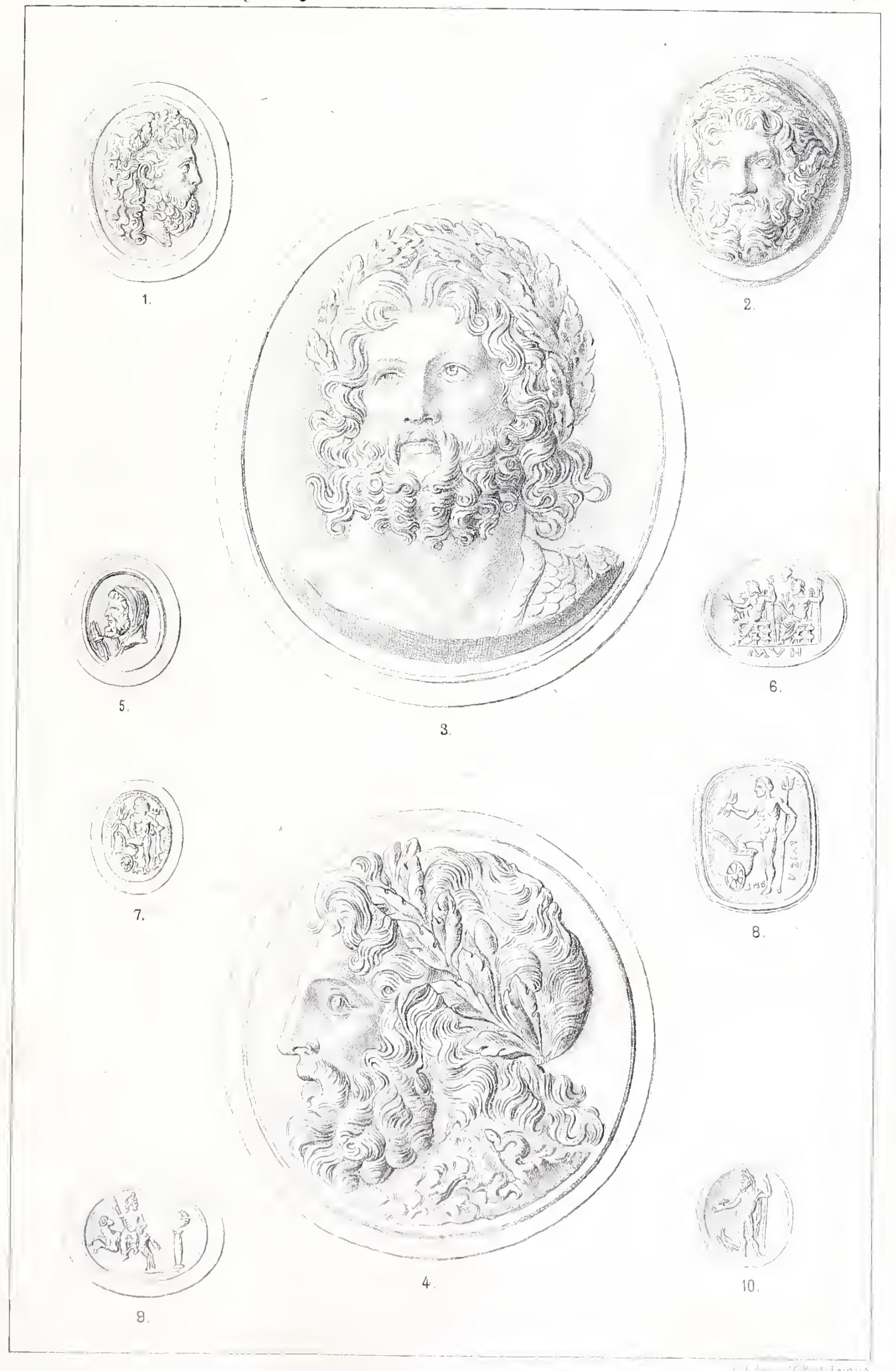



1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9 a.
9 b.
10.
11



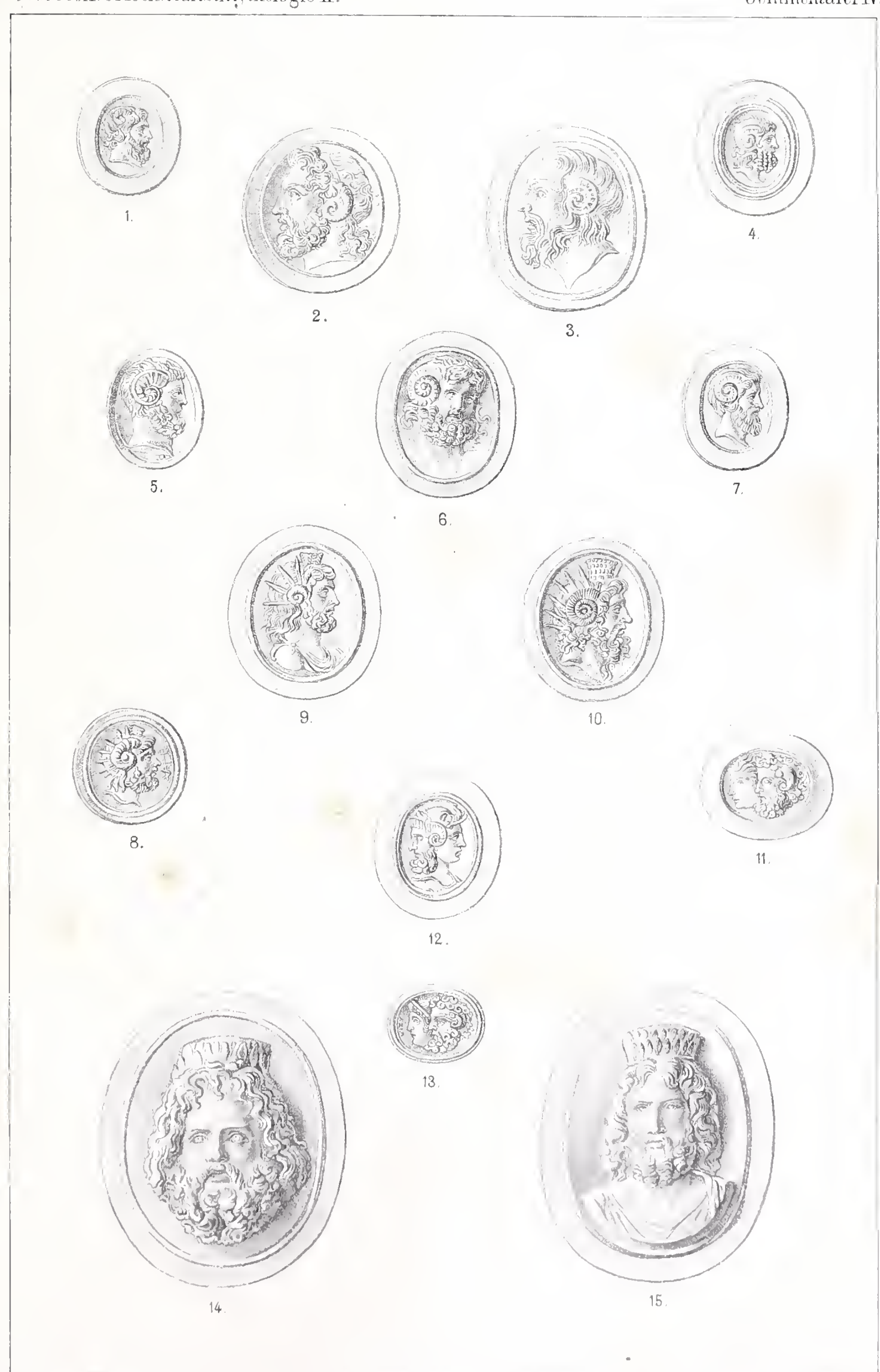

1.
3/2
2.
3/2
3.
3/2
4.
3/2
5.
5/4
6.
5/4
7.
5/4
8.
5/4
9.
3/2





1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.





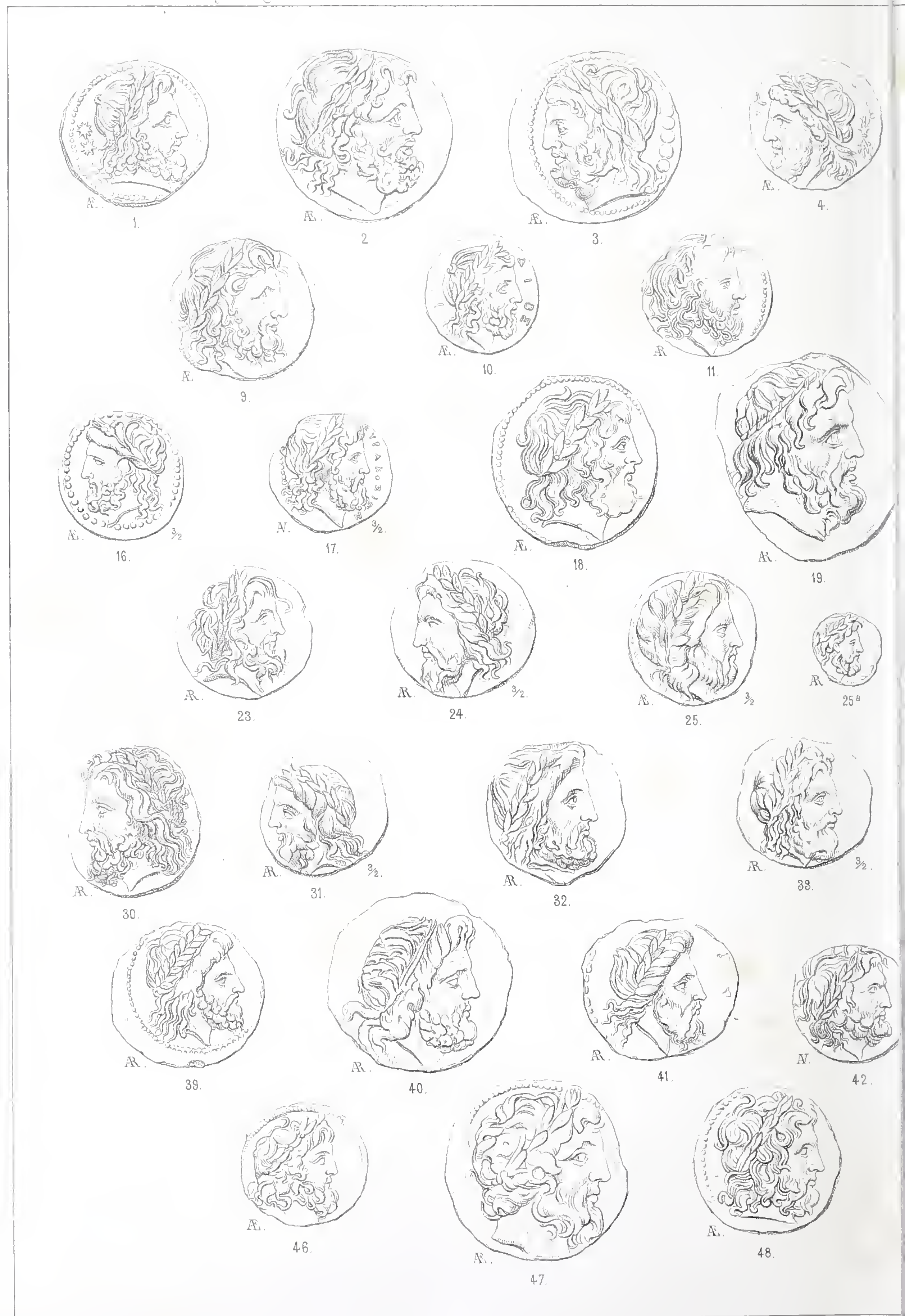
Lith. Anst. v. C. Bach Leipzig




1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.





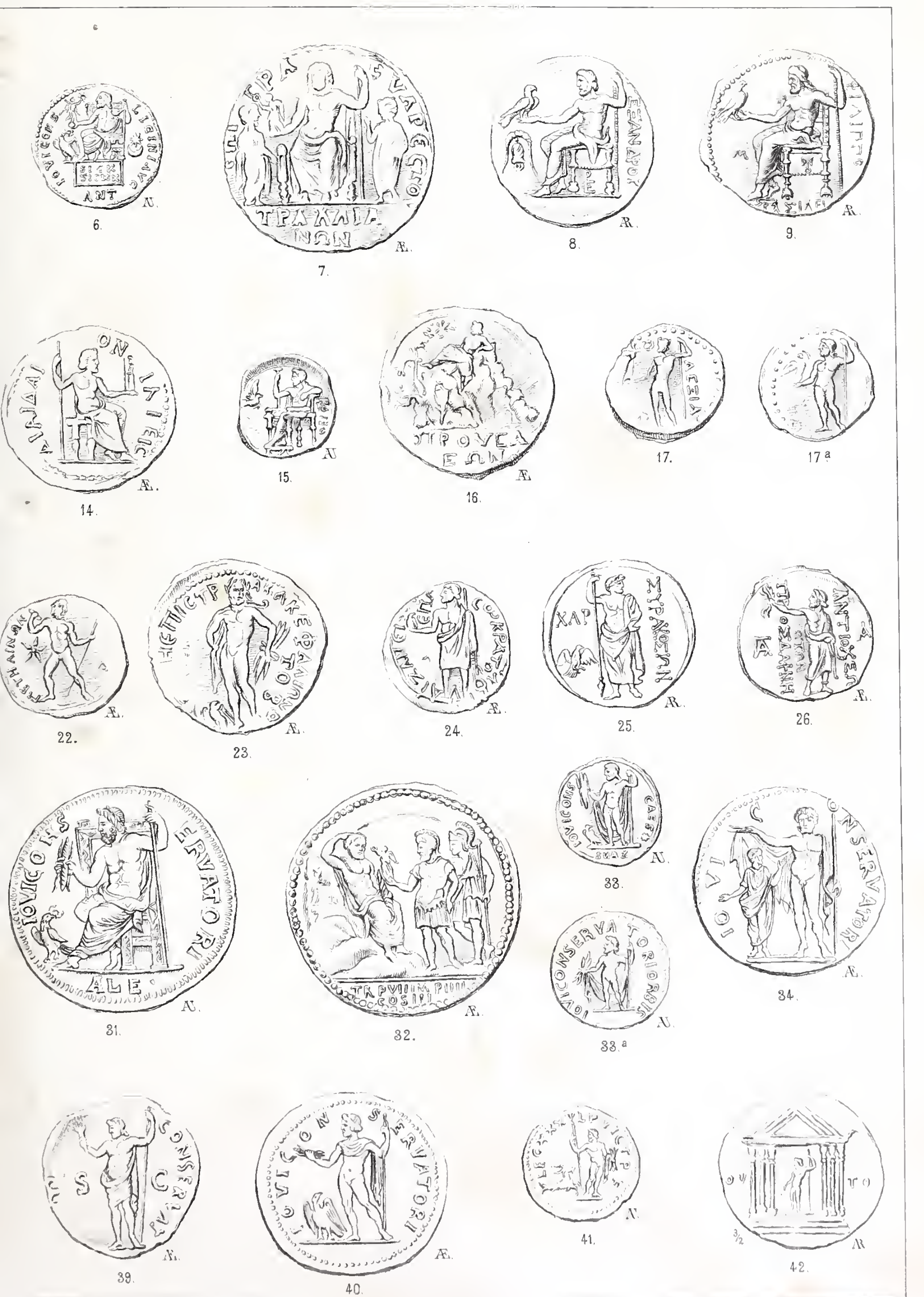

1.
2.
3.
4.
9.
10.
11.
16.
17.
18.
19.
23.
24.
25.
25a
30.
31.
32.
33.
39.
40.
41.
42.
46.
47.
48.





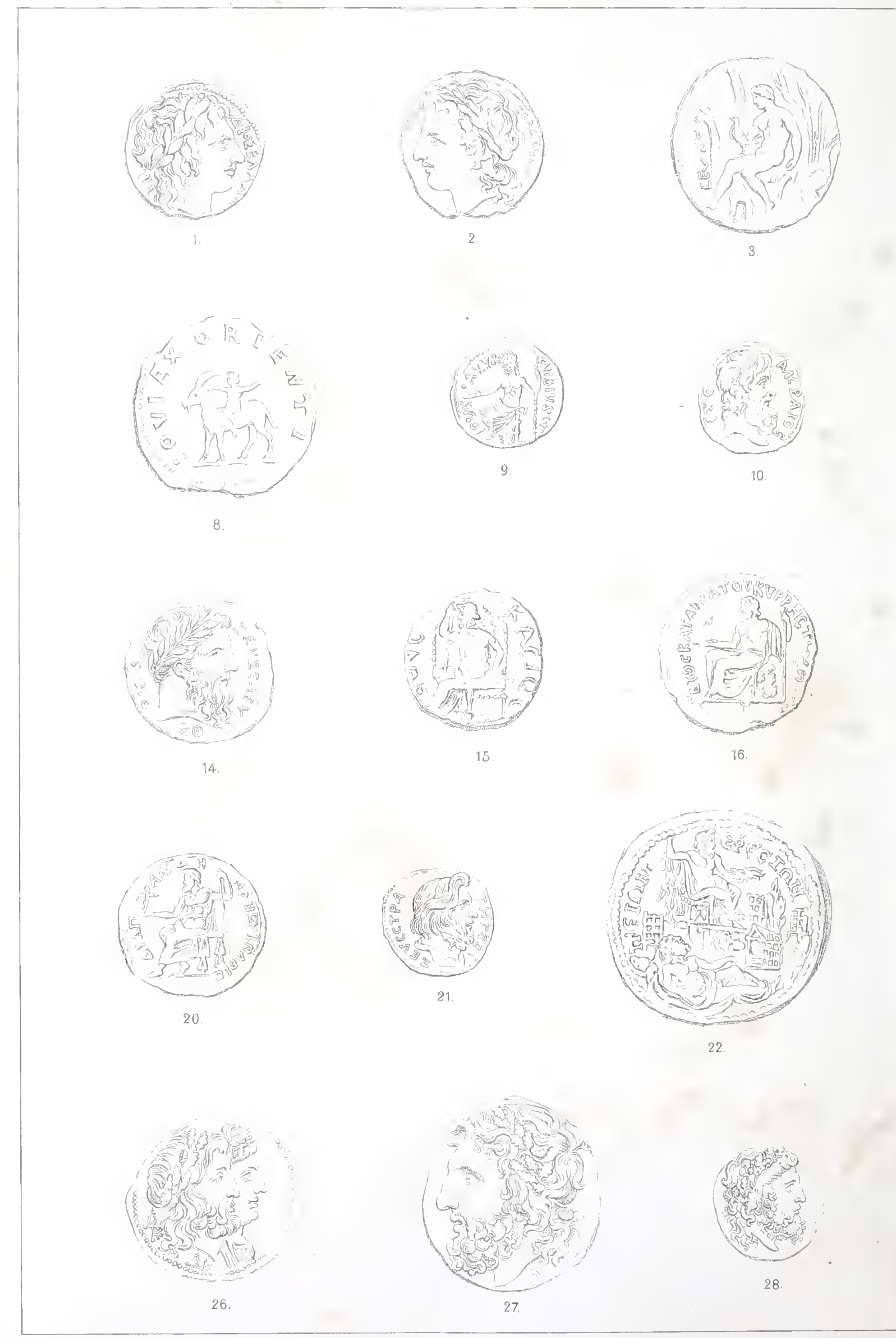


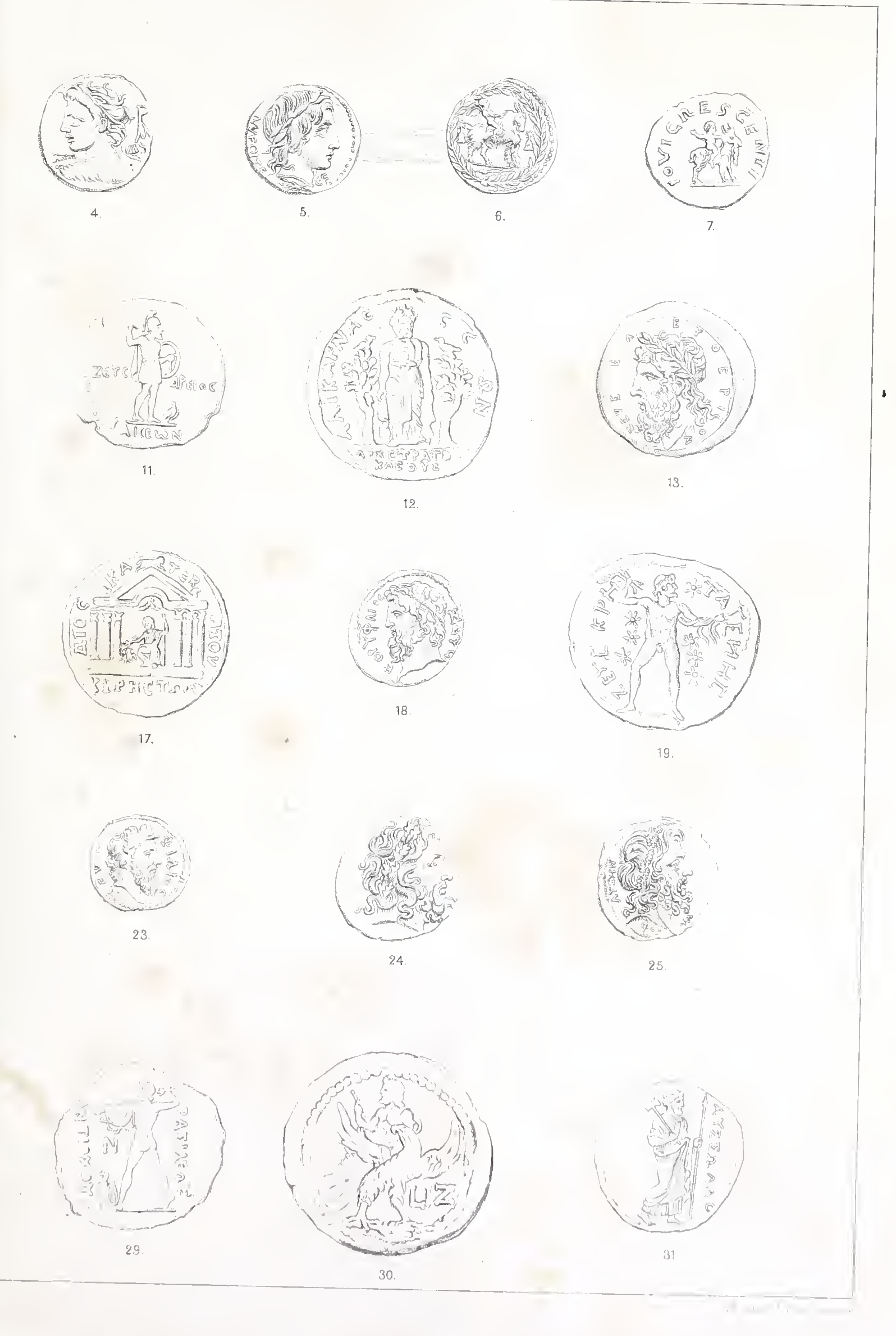






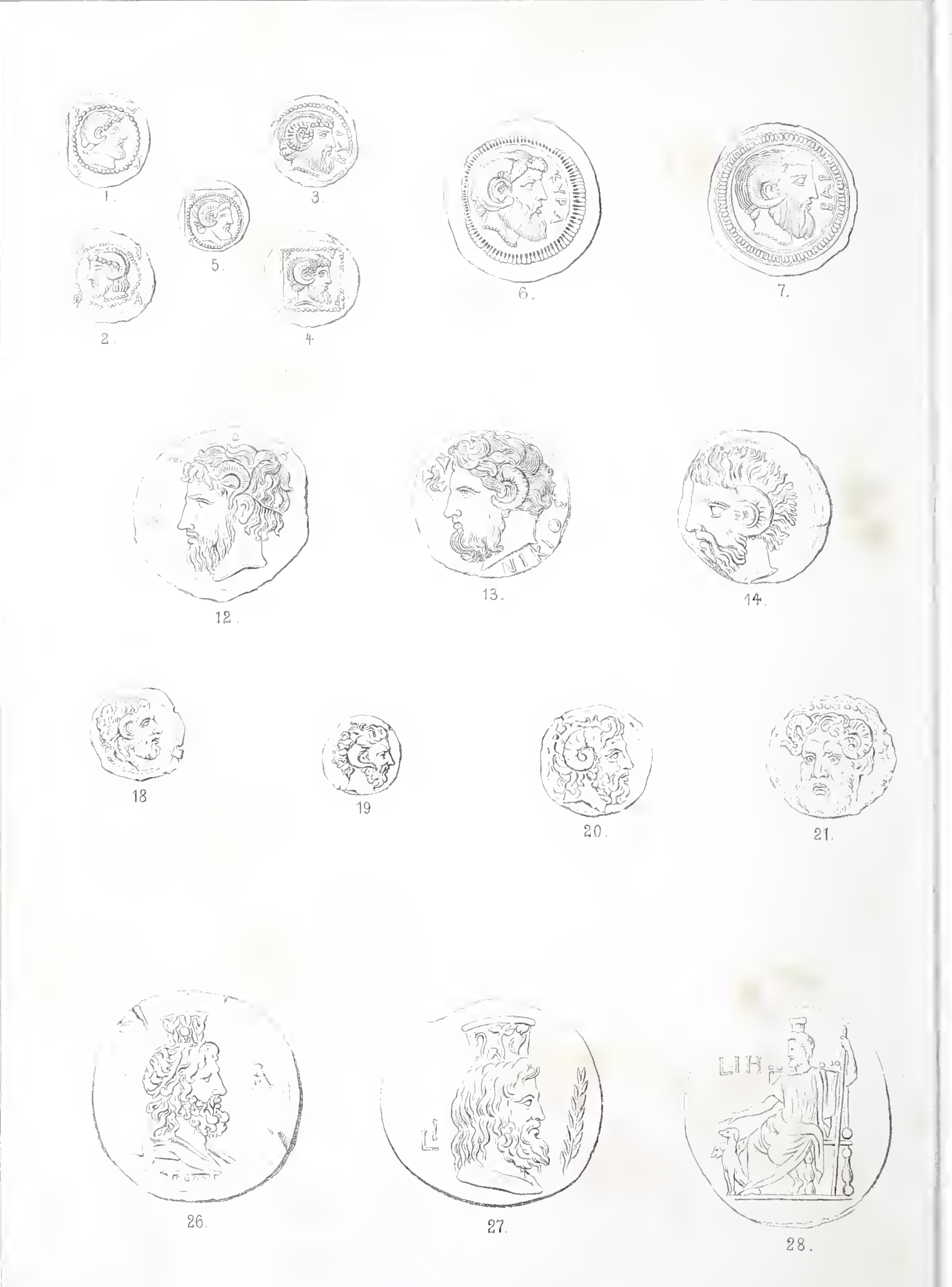


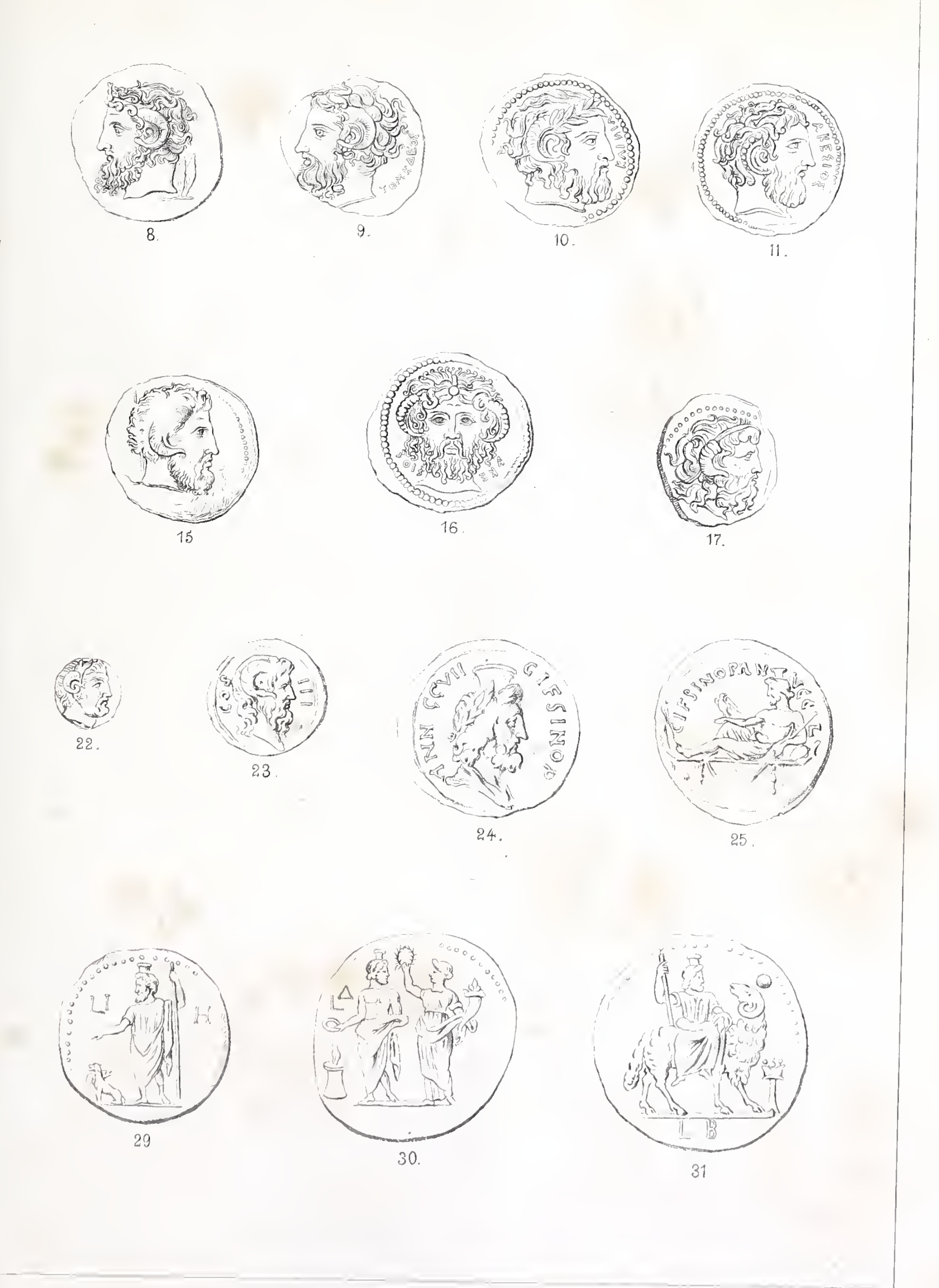



4.
5.
6.
7.
11.
12.
13.
17.
18.
19.
23.
24.
25.
29.
30.
31

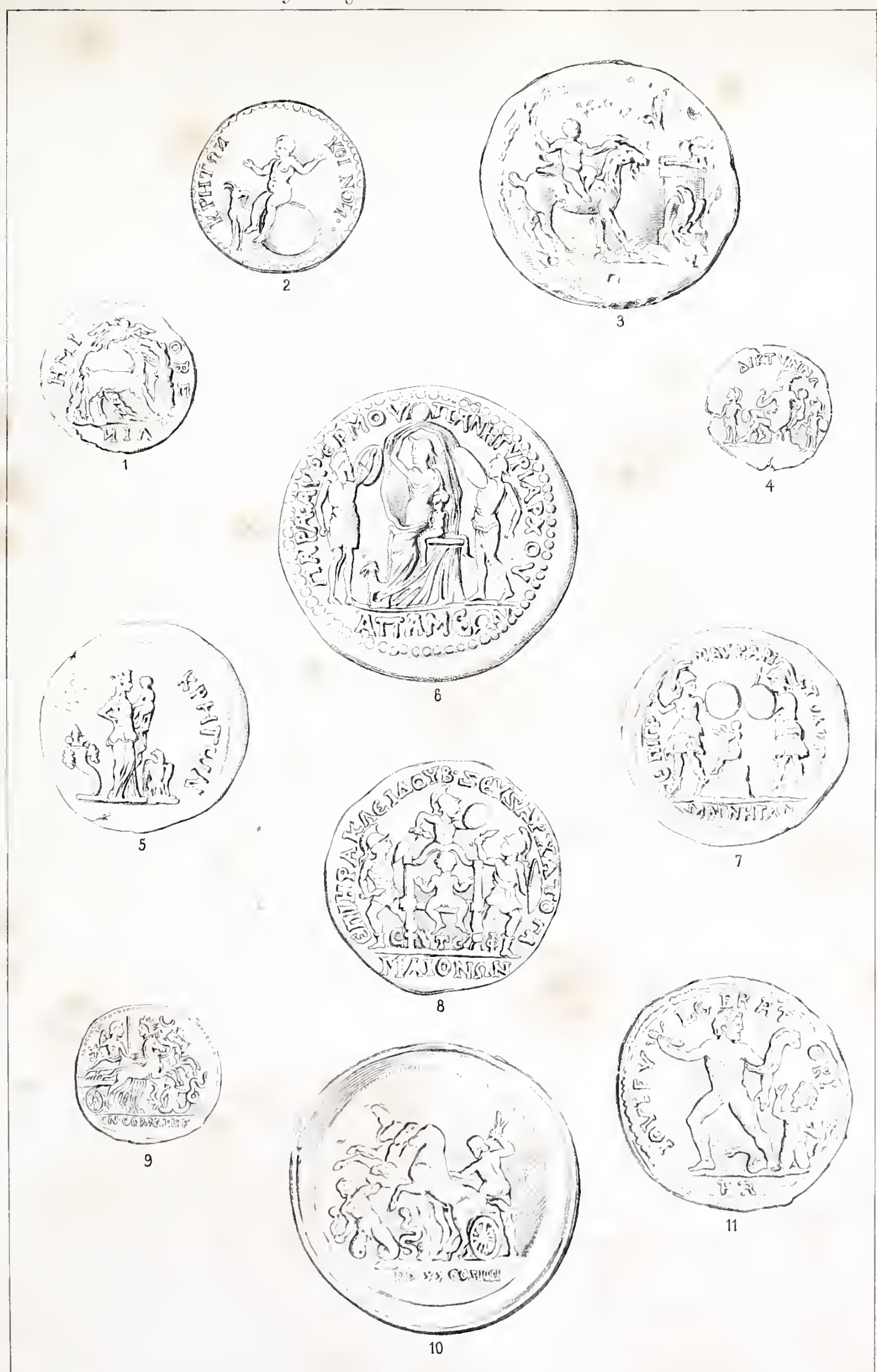





ΚΥΡΑ
ΝΙΚΙΟΣ
ΔΙΗ







Lith. Anst. v. F. M. Strafsberger, Leipzig




ΣΙΔΩΝΙΩΝ
ΤΥΝΙΩΝ
ΓΟΡΤΥΝΙΩΝ

